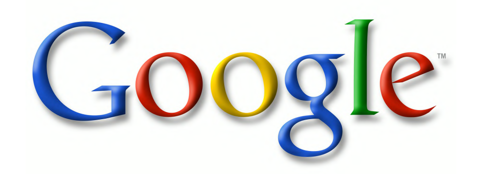
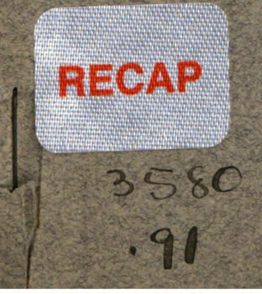


Uhlemayr





Der

Einfluss Lafontaine's

auf die

englische Fabeldichtung

des 18. Jahrhunderts.

Dissertation,

eingereicht

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

bei der

Universität Heidelberg

von

Benedikt Uhlemayr.

Nürnberg, 1900.

U. E. Sebald, Buchdruckerei.



Inhaltsangabe.

×

Benützte Litteratur.

A. Bücher.

Anderson. A Complete Edition of the Poets of Great Britain. by Robert A. M. D. London 1793—95. 13 vol.

Beattie. Dissertations, moral and critical. by James B. London 1783.

Bewick's Select Fables of Aesop and others in three parts.
I. Fables extracted from Dodsley's.
II. Fables with Reflections in Prose and Verse.
III. Fables in Verse.
to which are Prefixed The Life of Aesop and an Essay upon Fable by Oliver Goldsmith.
Faithfully Reprinted from the Rare Newcastle Edition published by T. Saint in 1784.
With the Original Wood Engravings by Thomas Bewick and an Illustrated Preface by Edwin Pearson. London. Bickers & Sohn.

Boswell's Life of Johnson, including Boswell's Journal of a tour to the Hebrides and Johnsons Diary of a Journey into North Wales; ed. by George Birkbeck Hill. D. C. L.
Pembroke College, Oxford in 6 vol. Oxford at the Clarendon Press. 1887.

Carrière, Moritz. Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. 2. umgearbeitete Auflage. Leipzig 1884.

Ewert, Über die Fabel „Der Rabe und der Fuchs" von Dr. Max E. Berlin 1894.

Gay. The Poetical Works of John G., ed. with a Life and Notes by John Underbill. London 1893. 2 vol.

Gay. The Fables of John G., with Biographical and Critical Introduction and Bibliographical Appendix, ed. by W. H. Kearly Wright. F. R. Hist. Soc. London 1889.

Girardin, Saint-Marc; Lafontaine et les Fabulistes. Paris 1867. 2 vol.

Goldbach, Paul; Bernard de Mandeville's Bienenfabel. Inaug.-Diss. Halle-Wittenberg. Halle 1886.

Guillon. Lafontaine et tous les fabulistes. Nouvelle édition, avec des observations critiques et des notes d'histoire naturelle, par Marie Nicolas Silvester G. Paris 1803.

Jacobs. The Fables of Aesop, as first printed by W. Caxton in 1484 with those of Avian, Alfonso and Poggio, now again edited and introduced by Joseph J. London 1889. 2 vol.

Johnson. The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper, including the Series edited, with Preface, Biographical and Critical by Dr. Samuel J.: and the most approved Translations.
The Additional Lives by Alexander Chalmers. F. S. A. in 2 vol. London 1810.

Kulpe, Wilhelm. Lafontaine, seine Fabeln und ihre Gegner. Leipzig 1810.

Lafontaine. Fables et Oeuvres Diverses de J. La Fontaine avec des notes et une nouvelle Notice sur sa vie par C. A. Walckenaër. Paris 1893.

Lee. Dictionary of National Biography ed. by Sidney L. London 1896, citiert: D. N. B.

Lessing, G. E. Gesammelte Werke. Mit einer litterarhistorisch-biographischen Einleitung von Max Koch. Stuttgart 1886. 3. Bd.

la Motte. Fables nouvelles, dédiées au Roy. Par M. De la Motte, de l'Académie française. Avec un Discours sur la Fable. Paris 1719.

Ramsay. The Poems of Allan Ramsay. A new Edition, corrected and enlarged, with a Glossary. To which are prefixed, A Life of the Author, from Authentic Documents: And Remarks on his Poems, from a large view of their merits. in two volumes. London, printed by A. Straham, Printers Street, for T. Cadell jun. and W. Davies, Strand. 1800.

Sakman, Dr. Paul. Bernard de Mandeville und die Bienenfabel-Controverse. Eine Episode in der Geschichte der Englischen Aufklärung. Freiburg J. B. 1897.

Schipper, Englische Metrik. In historischer und systematischer Entwicklung dargestellt von Dr. J. Sch. Bonn 1881.

Stein, Ferdinand. La Fontaine's Einflufs auf die deutsche Fabeldichtung des 18. Jahrh. Leipzig 1889. (Ein Teil auch im Jahresbericht des Kaiser-Karls-Gymnasium zu Aachen erschienen).

Taine, H. Lafontaine et ses Fables. 3ième ed. Paris 1861.

Walckenaër, C. A. Histoire de la vie et des ouvrages de J. de la Fontaine. Paris 1820.

B. Zeitschriften.

Anglia, Bd. XX.

The Annual Register, vol. 47. (1722).

The Critical Review, vol. 29 (1770); vol. 31 (1771); vol. 64 (1787).

The Gentleman's Journal; or the Monthly Miscellany by way of Letter to a Gentleman in the Country, vol. 1 (1692).

The Gentleman's Magazine, vol. 2 (1732); vol. 4 (1734); vol. 6 (1736); vol. 18 (1748); vol. 27 (1857).

The Grand Magazine of Universal Intelligence and Monthly Chronicle of our own Times, vol. 3 (1760).

A Literary Journal, vol. 1 (1730).

The Literary Magazine, vol. 2 (1757).

The London Magazine, vol. 14 (1745); vol. 23 (1754); vol. 27 (1758).

Memoirs of Literature, vol. 2 (1712).

The Monthly Review, vol. 14 (1756); vol. 47 (1772).

The Spectator, 1711, Nr. 23, 28.

The Westminster Magazine, vol. 3 (1775).



Der Einfluss Lafontaine's auf die englische Fabeldichtung des 18. Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

Eine Gesamtdarstellung der Geschichte der englischen Fabel gibt es noch nicht. Joseph Jacobs hat zwar in seiner Ausgabe der Caxton'schen Fabelsammlung [1]) die Geschichte der äsopischen Fabel im Mittelalter eingehend behandelt, für die Neuzeit jedoch nur kurz skizziert, aufserdem hat er das grofse Gebiet der nicht-äsopischen Fabel in England aufser Betracht gelassen. Seine Arbeit liefert also kein vollständiges Bild der englischen Fabel der Neuzeit. Es fehlen aber auch Spezialuntersuchungen fast gänzlich. Aufser Henrisone [2]), Lydgate [3]) und Gay [4]) ist kein englischer Fabulist einer näheren Betrachtung gewürdigt worden, eine Erscheinung, die um so auffallender ist, als die Tierfabel in England doch grofse Pflege gefunden hat. Es ist darum nicht zu verwundern, dafs auch das Verhältnis Lafontaine's zu der englischen Fabel noch nicht gebührend untersucht worden ist. In der reichen Litteratur über den genialen Franzosen habe ich nur zwei Werke gefunden, in denen er mit den Engländern in Zusammenhang gebracht worden ist:

Guillon, M. N. S. „Lafontaine et tous les fabulistes, ou Lafontaine comparé avec ses Modèles et ses Imitateurs.“

---

1) The Fables of Aesop, as first printed by W. Caxton in 1484; ed. by J. Jacobs, London 1889.

2) Arthur Rich. Diebler: Henrisone's Fabeldichtungen. Diss. Leipzig, Halle 1885. Der Verfasser hat Henrisone's Fabeln abgedruckt in Anglia IX. p. 337 ff., p. 453 ff.

3) Ein Abdruck von Lydgate's Äsopübersetzung aus Ms. Harl. 2251, besorgt von Sauerstein, findet sich in Anglia IX. p. 1 ff.

Vgl. aufserdem Sauerstein's Dissertation über Lydgate's Aesop-Übersetzung. Leipzig 1885 und Zupitza, Herrig's Archiv 85, 1 ff.

4) The Fables of John Gay, with Biographical and Critical Introduction and Bibliographical Appendix; ed. by W. H. Kearly Wright. F. R. Hist. Soc. London 1889. In dieser Ausgabe findet sich eine chronologische Tabelle der Ausgaben von Gay's Fabeln. Eine kurze Betrachtung von Gay's Fabeln enthält auch das folgende Werk:

The Poetical Works of John Gay; ed. with a Life & Notes by John Underhill. 2 vol. London 1893, vol. 1 Introductory Memoir p. 47 f.

Nouvelle édition avec des observations critiques et des notes d'histoire naturelle. 2 tom. Paris 1803 und

Saint-Marc Girardin, „Lafontaine et les fabulistes.“ 2 vol. Paris 1867. 8⁰.

Das erstere dieser beiden Werke bietet eine Ausgabe der Fabeln Lafontaine's mit kurzer Erwähnung der Dichter, welche den betreffenden Stoff vor und nach ihm behandelt haben. Diese Angaben sind aber bei weitem nicht vollständig und beruhen durchaus nicht auf einer kritischen Untersuchung der Frage, ob die verschiedenen Bearbeitungen desselben Stoffes in einem inneren Zusammenhange miteinander stehen. Das zweite Werk, so vortrefflich an sich, leistet mir für meine Abhandlung auch nur geringe Dienste. Es enthält eine kurze Charakteristik der englischen Fabel, die übrigens uur auf fünf Vertreter derselben begründet ist, nämlich Gay[1]), einen gewissen Calton[2]), Samuel Johnson[3]), Jeremy Taylor[4]) und Sir Charles Lyell[5]), von denen nur Gay und Johnson dem 18. Jahrhundert angehören. Aufserdem gibt es einzelne Unterschiede zwischen der englischen und französischen Fabeldichtung an, wobei die Frage, ob Lafontaine auf jene einen Einflufs ausgeübt, keine Berücksichtigung gefunden hat. Ich habe mir deshalb die Aufgabe gestellt, diese Frage in der folgenden Abhandlung auf Grund längerer Studien im Britischen Museum möglichst eingehend zu beantworten.

---

1) Saint-Marc Girardin, Lafontaine et les fabulistes vol. 2. p. 348; p. 350 ff.

2) ib. p. 377. Die Fabeln Calton's, dessen Name auch im D. N. B. nicht zu finden ist, sind mir nicht zugänglich gewesen. Der Katalog des Britischen Museums enthält seinen Namen nicht.

3) ib. p. 371 ff. Saint-Marc Girardin bespricht eine Johnson'sche Fabel „*Le Vieux Vautour*“, gibt aber keine Quelle an. In *Boswell's Life of Johnson, ed. by George Birkbeck Hill D. C. L. Pembroke College* Oxford, 6 vol. Oxford 1887, welches Werk eine vollständige Liste von Johnson's Werken enthalten soll, ist diese Fabel nicht angegeben. In vol. II. des eben zitierten Werkes, p. 231 f. findet sich dagegen folgende Stelle: „*Johnson though remarkable for his great variety of composition, never exercised his talents in fable, except we allow his beautiful tale*) published in Mrs. William's Miscellanies to be of that species. I have, however, found among his manuscript collections the following sketch of one: „Glow-worm lying in the garden saw a candle in a neighbouring palace — and complained of the littleness of his own light — another observed — wait a little — soon dark; have outlasted* πολλ *[many] of these glaring lights which are only brighter as they hasten to nothing.*

**) The Fountains.*

4) ib. p. 377. Girardin behandelt eine Fabel von Taylor, die betitelt ist: „*Abraham et le Veillard*“; er gibt auch dafür keine Quelle an. Ich habe jedoch keine Fabel von J. Taylor gefunden, und diese, welche wohl eher eine Erzählung zu nennen ist, mufs sich irgendwo in seinen Prosaschriften vorfinden.

5) ib. p. 378.

I. Die neuenglische Fabel von Lafontaine (bis 1668).

Nachdem die mittelalterliche Fabel verstummt war, lebte diese Litteraturgattung im englischen Volke noch in Caxton's Fabelsammlung (1483/84) fort, bis ihr die Renaissance einen neuen Impuls gab. Aesop's und des Phaedrus Fabeln erschienen im 16. und 17. Jahrhundert in unzähligen Ausgaben; es wurden wohl auch Prosaübertragungen veranstaltet[1]), von denen jedoch keine mehr erhalten zu sein scheint. Bald versuchte man auch die äsopischen Fabeln nach dem Muster des Phaedrus in englische Verse zu übersetzen. Die älteste derartige Arbeit fand ich in einer Handschrift im Britischen Museum (Ms. Sloan 1783), welche zehn äsopische Fabeln und das Bruchstück einer elften enthält. Die Fabeln sind in *heroic couplets* abgefaſst; die Diktion ist kurz, ungewandt und gezwungen. Die Behandlung des Stoffes bietet nicht das geringste künstlerische Interesse; eine Fabel wird trocken erzählt, woran sich eine ebenso trockene, mitunter gesuchte Moral anschlieſst. Die Fabelpoesie zeigt sich in diesem Manuskript in ihren Anfängen, worin noch kein künstlerischer, frei schaffender Geist zu erkennen ist. Als Probe sei die erste Fabel angeführt:

Bellum intestinum periculosissimum.

A Mouse and frogg most feircely combating,
For that each of ye Marsh would raigne as king,
The crafty mouse oft creepeth in the grass:
The nymble frogg, in leaping doth surpass.
Thus while each warryer, doth at other push,
With slender iaueling but a knotted rush.
A rauenous kyte (which them farre of doth spie):
Unto the combat hasteth speedilye.
And while they neither of themselves beware:
Them both in peeces cruelly doth teare.
Of factious men this is the true condition:
Which day and night doe swell with proud ambition,
For while each one woulde beare a Lordley sway:
To forraigne nations they become a prey.

Im Jahre 1650 erschien in London eine englische Fabelsammlung in Versen unter dem Titel: „*The Phrygian Fabulist, or the fables of Aesop, extracted from the Latine Copie and moralised by Leonard Willan,*

1) Vgl. die Bemerkungen in „Fables of Aesop and other eminent Mythologists, with Morals und Reflexions by Sir Roger L'Estrange. London 1692."

Weitere Ausgaben: 1694. 2⁰, 1699. 2⁰, 1714. 8⁰, 1724. 8⁰, 1869. 4⁰, 1879. 2⁰, 1899. 4⁰.



Gent." Willan wendet zumeist noch den *heroic verse* an, doch finden sich bei ihm schon ziemlich viele Fabeln in paarweise gereimten viertaktigen Versen abgefafst. Ein künstlerischer Fortschritt ist der oben erwähnten handschriftlichen Fabeldichtung gegenüber nicht zu erkennen.

Das folgende Jahr (1651) brachte zwei Sammlungen:

1) Aesop's fables with their Morals in Prose and Verse, grammatically translated. Illustrated with Pictures and Emblems, printed for Francis Eglesfield; London 1651.

2) The fables of Aesop, paraphrased in Verse and adorn'd with Sculpture by John Ogilby; London 1651[1]*.*

Die Bemerkung „*grammatically translated*", welche dem Titel des ersten dieser beiden Produkte beigefügt ist, läfst auf eine ganz bedenkliche Art der Behandlung schliefsen, welche die äsopischen Fabeln im 17. Jahrhundert erfahren haben. Sie werde durch einige Stilproben illustriert:

A cock (the dung hill scraping) chanc'd to spie
Among the dirt a precious Jewell lie;
Which he disdaining cries, what profit can
This yield to me?

oder:

But as he past within the waters clear,
The fleshie shadow did to him appear,

oder:

Who not content, but covetous of all
Dives for the shadow, lets the substance fall,
So both being lost, when he would neither find,
He cries . . . .

Wenn eine Arbeit, in der solche Sätze vorkommen, sich besonders durch grammatikalische Richtigkeit auszeichnen soll, wie müssen erst die andern Erzeugnisse der Fabelmuse jener Zeit ausgesehen haben!

Ogilby ist in der Behandlung des Stoffes und Handhabung der Form originell. Er ist gewissermafsen der erste moderne engliche Fabulist. Er geht zum ersten Male an eine freie Bearbeitung des Stoffes; er paraphrasiert und ist vielfältig in seinen Metren. Seine Art gefiel damals; seine Fabeln wurden in rascher Folge mehrere Male herausgegeben [2]) und

---

1) Vgl. Dr. Max Ewert, Über die Fabel „der Rabe und der Fuchs." Berlin 1894.

2) Im Jahre 1665 erschien eine neue Ausgabe mit einen 2. Teil: *Aesopics.* 1668. The fables of Aesop, paraphrased . . by J. Ogilby. 2nd ed. London 1868. 2° (ein Abdruck der Ausgabe von 1665, ohne die *Aesopics*). 1665/68. The Fables of Aesop paraphrased in verse: adorn'd with sculpture und illustrated with annotations, by J. Ogilby. (Aesopics: or a second collection of fables etc.) London 1665/68. 2°. 1675. The fables of Aesop . . . by J. Ogilby. 3nd ed. (Aesopics: . . 2nd ed.) 2 vol. Lond. 1675. 8°.

in den auf Seite 41 angeführten Bearbeitungen äsopischer Fabeln kehrt wesentlich seine Manier wieder. Freilich bedeutet seine Arbeit in Bezug auf künstlerische Ausführung keinen Fortschritt. Er kennt die Notwendigkeit künstlerischer Einheit und Zweckmäfsigkeit nicht. Kritiklos mengt er, wie Ewert[1]) dargelegt hat, verschiedene Fabelversionen zusammen, und komponiert mit gelehrter Geschwätzigkeit Fabelungeheuer, die auf den modernen Leser einen recht kindlichen Eindruck machen. So z. B. die Einleitung zur 58. Fabel:

Of the Fox and the Goat.

Now Syrius and the Sun seem'd to conspire,
To set the great world's Arctik side on fire:
Countrys forbidden by eternal Laws
To feel excessive heat,
Lay in a burning sweat:
Opening ten thousand parched Jaws
Water to get:
To silence put were all those purling streams,
Whose murmur gives to Shepheards pleasant dreams:
And some did think,
Another Phaeton the Sea would drink.
Scarse would Dewcalion's flood restore the Grasse,
Earth was turn'd Iron, Heaven had long been Brasse.
In this Combustion, and excessive heat:
The Fox and Goat extreamly thirsty met, u. s. f.

Zwei Jahre vor Veröffentlichung der ersten sechs Bücher der Lafontaine'schen Fabeln im Jahre 1668, erschien in London eine in drei Sprachen abgefafste Sammlung von Fabeln: *„Aesop's Fables with his life in English, French and Latin."*

The English by Tho. Philipott Esq., the French and Latin by Robert Godrington M. A. Illustrated with one hundert and twelve Sculptures by Francis Barlow. London 1666. Der französische und lateinische Teil sind in Prosa abgefafst; die englischen Fabeln dagegen sind in Verse gekleidet, die man mit der stammelnden Redeweise eines Kindes vergleichen möchte. Als Curiosum sei die Bearbeitung der bekannten Fabel vom Wolf und vom Lamm angeführt.

De lupo et agno.

A lamb his thirsty scorchings did essay
From a coole brooke's cleare margent to allay,

1) Siehe Anm. p. 6.

Which made a Wolfe in sullen murmur chyde,
Cause he disturbed ye springs; the Lamb replyd,
The seeming cause (great Sir) of my offence
Results from ignorance, not insolence,
To which the Wolf rejoyn'd, have I not seen
How eager thou and all thy stock have been
To thwart me still, therefore, false Lamb, thy fate
Shall be as cruell as my woolvish hate.

Aus dieser Fabel zieht der Bearbeiter folgende Nutzanwendung:

So greatness oft oresways with armed might
Oppressed innocence 'gainst law or right.

Das ist die englische Fabel vor Lafontaine. In der Einleitung zu der schon p. 5 erwähnten Fabelsammlung von L'Estrange findet sich folgende Charakteristik derselben:

„*When I first put Pen to Paper upon this Design, I had in my Eye only the Common School-book, as it stands in the Cambridge and Oxford Editions of it . . . . This Rhapsody of fables is a Book universally Read and Taught in all our Schools; but almost at such a rate as we teach Pyes and Parrots — the Boys break their Teeth upon the Shells, without ever coming near the kernel. To supply this defect now, we have had several English Paraphrases and Essays upon Aesop and Divers of this followers, both in Prose and Verse: The Latter have perchance Ventur'd a little too far from the Precise Scope of the Author, upon the Priviledge of a Poetical License: And for the other of Ancient Date the Morals are so insipid and flat and the Style and Diction of the fables so course and Uncouth, that they are rather dangerous, than Profitable as to the Purpose they were intended for.*" L'Estrange's Urteil über die Versfabeln ist entschieden zu mild; ein moderner Fabelleser mufs das über die Prosafabeln gefällte auch auf jene übertragen. Der neuenglische Apolog vor Lafontaine bietet nicht das geringste Interesse, wenn er nicht als der Anfang einer auch in England viel und zum Teil glücklich gepflegten Poesiegattung betrachtet wird.

II. Lafontaine in England.

A. Lafontaine im Urteil der Engländer.

Es ist eine auffallende Thatsache, dafs von einer aufmerksamen und liebevollen Pflege der englischen Fabel erst nach Lafontaine die Rede sein kann. Doch darf man diese Erscheinung nicht kurzer Hand dem Einflusse des Franzosen zuschreiben. Das Interesse für die Fabel

war in England schon geweckt, ehe Lafontaine auftrat; aufserdem drang sein Ruf so spärlich und langsam über den Kanal, dafs die englische Fabel noch lange sich selbst überlassen blieb. Lafontaine hatte in England ein ähnliches Schicksal wie in Deutschland [1]); wie hier, blieb er auch dort lange unbekannt, zum mindesten unverstanden. Zwar bemühten sich 2 berühmte Landsleute Lafontaine's, Saint-Evremond und die Herzogin de Mazarin, die sich, jener von Mazarin verbannt, diese dem Skandal eines Ehescheidungs-Prozesses entfliehend, nach London begeben hatten, ihn in England bekannt zu machen. Sie versuchten sogar, ihn durch Vermittlung der Madame Harway, der Schwester des englischen Gesandten in Paris, Lord Montague, zu bewegen, nach London überzusiedeln. Doch hatten ihre Bemühungen keinen Erfolg. Er war nicht dazu zu bringen, das Haus seiner Freundin, der Madame de la Sablière, zu verlassen [2]). So war er wohl dem englischen Adel bekannt geworden, der litterarischen Welt Englands aber scheint er lange fast ganz fremd geblieben zu sein. Zum ersten Male geschieht seiner Erwähnung in dem 2. Teil der p. 5 erwähnten, im Jahre 1692 erschienenen L'Estrange'schen Fabelsammlung: *„A Supplement of Fables out of Phaedrus, Avienus, Camerarius, Noveletus, Aphthonius, Gabrias, Babrias, Abstemius, Alciatus, Boccalini, Baudoin, de la Fontaine, Aesope en Belle Humeur, Meslier etc.“* Diese Aufzählung läfst vermuten, dafs L'Estrange Lafontaine nicht höher schätzte als die übrigen Fabulisten, und in der That sind von den 117 Fabeln des Supplements nur ganz wenige Lafontaine entnommen. L'Estrange genofs aber ein ungewöhnlich grofses litterarisches Ansehen und seine Fabeln fanden ungeteilten Beifall, sogar hohe Bewunderung [3]). In *„The Gentleman's Journal; or the Monthly Miscellany by way of letter to a Gentleman in the Country.“* vol. I., Jan. 1692 findet sich folgende Kritik derselben: *„Fables have ever been valued by the Ingenious. In France Monsieur de la Fontaine esteem'd inimitable in his way, hath reviv'd them as the great Master of our Tongue Sir Roger L'Estrange hath done lately among us; the Prose of the last and the Verse of the first being equally beautiful in their kind. We had been waiting for Sir Roger's Aesop with all the Impatience imaginable; at last it hath seen the light and England may boast now of the best collection of fables in the world.“*

---

1) Vgl. Ferdinand Stein, Lafontaine's Einflufs auf die deutsche Fabeldichtung des 18. Jahrh. Leipzig 1889.

2) Walckenaër, Histoire de la vie et des ouvrages de J. de Lafontaine P. 1820; p. 206, ff.

3) Vgl. Ausgaben p. 5.

Was diese Kritik für die Beurteilung Lafontaine's hedeutet, ersieht man leicht, wenn man ihr das Urteil, das Dodsley später über L'Estrange's Fabeln fällte, entgegenhält. Er bezeichnet sie nämlich nicht ganz mit Unrecht als roh, geschmacklos und nieder. L'Estrange's Bedeutung aber zeigt obige Kritik wohl im richtigen Lichte, wird ja noch im Jahre 1711 in Nr. 23 des *Spectator* eine seiner Fabeln citiert. Kein Wunder also, dafs Lafontaine von L'Estrange's Ruhm in den Schatten gestellt wurde. Man hört nichts mehr von ihm bis zum Jahre 1703. Und dann ist es ein Ausländer, ein Holländer, der nach Beendigung seiner medizinischen Studien in der Heimat sich in London als Arzt niedergelassen hatte. Es ist der Verfasser der bekannten *„fable of the Bees,"* **Bernard de Mandeville.** Er hatte Lafontaine jedenfalls auf dem Kontinent kennen und schätzen gelernt; so geht er im Jahre 1703 daran, einen Teil seiner Fabeln in englische Verse zu übersetzen. In der Einleitung zu seiner Sammlung sagt er: *„I have writ some fables in Verse after the Familiar Way of a Great Man in France,* **Monsieur de la Fontaine**[1]*)."* Bedeutet also die Stimme Mandeville's als die eines Ausländers, der Lafontaine vom Kontinent nach England brachte, nicht viel für die Beurteilung der Popularität, die Lafontaine damals in England schon genofs, und läfst die eben angeführte Bemerkung Mandeville's vermuten, dafs sich Lafontaine über dem Kanal noch keines recht grofsen Ansehens erfreute, so ist es nicht auffallend, dafs weitere acht Jahre vergehen, bis man wieder etwas von ihm hört. Indefs mufs der Ruhm Lafontaine's doch auch in England schon bedeutend geworden sein; denn Addison sagt im Jahre 1811 in Nr. 83 des *Spectator: „***Lafontaine,** *by his way of writing, is come more into Vogue, than any other author of our times."* Von jetzt an wird er öfter genannt. In den *„Memoirs of Literature," London 1712, vol. II p. 107* finden sich folgende Sätze: *„The fables of* **Lafontaine** *are very much above his tales which is so true, that we have some other Tales as good as his, whereas nobody has been able to imitate his fables."*

Matthew Prior erwähnt ihn in seinem Gedichte: *„The Turtle and the Sparrow. A Poem. London 1723*[2]*).* Im Jahre 1730 wird in

1) Some Fables after the Easie and Familiar Method of Monsieur de la Fontaine. London. Printed in the year 1703 (4°) Citiert in: Sakman, Bernard de Mandeville und die Bienenfabel. — Controverse. Eine Episode in der Geschichte der englischen Aufklärung, von Dr. Paul S. Freiburg i. B. 1897; p. 11. Vgl. p. 11 f.

2) *Now weigh the Pleasure with the Pain,*
The Plus and Minus, Loss and Gain,
And what **Lafontaine** *laughing says,*
Is serious Truth in such a Case;
Who flights the Evil finds it least,
And who does Nothing, does the best.

„A Literary Journal vol. I. p. 355“ von Lafontaine gesprochen, als einem *„poet very well known in England,“* und in *„The Gentleman's Magazine“ (1734) vol. IV. p. 280* wird er *„the celebrated Lafontaine“* genannt, während in derselben Zeitschrift (1732) vol. II, p. 1902 gesagt wird: *„In Pleasantry of Wit and a natural Keenness of Satyr Lafontaine excell'd all who went before him.“*

B. Übersetzungen Lafontaine'scher Fabeln.

Der erste Versuch, einen Teil der Lafontaine'schen Fabeln ins Englische und zwar in Verse zu übertragen, fällt in das Jahr 1703. Es ist die auf p. 10 erwähnte Übersetzung Bernard de Mandeville's (geboren 1670 zu Rotterdam, gestorben 1733 zu London). Sakman sagt in seinem auf derselben Seite zitierten Werke von Mandeville's Buch: »Das Exemplar der *Bodleian* trägt auf dem Titel die Manuskript-Notiz: *by Bernard Mandeville M. D. Auther of the fable of the Bees.* Ein Drucker ist auf dem Titelblatt nicht angegeben; doch folgen hinten Bücheranzeigen von *Richard Wellington at the Delphin and Crown at the West-end of St. Paul's Church-Yard.* Die Autorschaft Mandeville's ist aufser Zweifel gesetzt durch ein anderes im *British Museum* befindliches Exemplar, das, sonst inhaltlich genau mit dem Exemplar der *Bodleian* übereinstimmend, den veränderten Titel trägt: *Aesop Dress'd; or a collection of Tables writ in familiar verse by B. Mandeville M. D. London. Sold at Lock's Head adjoining to Ludgate. Price one shilling.* (8° pp. 75)[1]).

Sakman bemerkt weiter zu Mandeville's Werk: »Die Stücke sind mit Ausnahme der Fabel: »Der Ritter und der Landmann« und einer Fischfabel, Übersetzungen von Lafontaine'schen Fabeln, deren formelle Feinheit bei der Übertragung in Mandeville's Englisch ziemlich gelitten hat.« Er hat folgende Fabeln Lafontaine's übersetzt:

1. Fabel. *The two Dragons*, Laf. I, 12.
2. *The Wolf and the Dog*, Laf I, 5.
3. *The Frog*, Laf. I, 3.
4. *The Pumkin and Acorn*, Laf. IX, 4.
5. *The Hands and Feet and Belly*, Laf. III, 2.
7. *The Plague among the Beasts*, Laf. VII, 1.
8. *The Grass-hopper and Ant*, Laf. I, 1.
9. *The Milk-Woman*, Laf. VII, 10.
10. *The Cock, the Cat and the young Mouse*, Laf. XII. 5.

1) Dieses Exemplar hat keine Jahreszahl. Der Katalog des Britischen Museums gibt 1726, das D. N. B. 1704 an.

11. *The Cock and Pearl*, Laf. I, 20.
12. *The Lyon's Court*, Laf. VII, 7.
13. *The Drunkard and his Wife*, Laf. III, 7.
15. *The Nightingale and Owl*, Laf. IX, 18.
16. *Council held by the Rats*, Laf. II, 2.
17. *The Bat and the two Weasels*, Laf. II, 5.
18. *The two Bitches*, Laf. X, 13.
19. *The Sick Lyon and the Fox*, Laf. VI, 14.
20. *The Satyr and the Passenger*, Laf. V, 7.
21. *The Lyon in Love*, Laf. IV, 1.
22. *The Angler and the little Carp*, Laf. V, 3.
23. *The Wolves and the Sheep*, Laf. III, 13.
24. *The Wasp and the Bees*, Laf. I, 21.
25. *The Lyon and Knat*, Laf. II, 9.
26. *The Woodcleaver and Mercury*, Laf. V, 1.
27. *The Hare and his Ears*, Laf. V, 4.
28. *The Rat and the Frog*, Laf. IV, 11.
29. *The Cat and old Rat*, Laf. III, 18.
30. *The Weasel and the Rat*, Laf. IV, 6.
31. *The Wolf and the Stork*, Laf. III, 9.
32. *The Frogs asking for a king*, Laf. III, 4.
33. *The Wolf and Lamb*, Laf. I, 10.
34. *The Lyon grown old*, Laf. III, 14.
35. *The two Physicians*, Laf. V, 12.
36. *Love and Folly*, Laf. XII, 14.
37. *A She-Goat, a Sheep and a Sow*, Laf. VIII, 12.
38. *The Dog and Ass*, Laf. VIII, 17.
39. *The Fox and Wolf*, Laf. XI, 6.

Die 6. und die 14. Fabel sind die eigener Erfindung; sie sind betitelt; »*The Country-man and the Knight*« und »*The Carp.*« Mandeville wendet für seine Fabeln den 4 taktigen, jambischen Vers an; er reimt meist paarweise, bisweilen sind jedoch 3 Verse durch einen Reim verbunden. Er bringt, wie Sakmann sagt (Vorwort p. V), seine Ideen im nachlässigsten Gesprächston vor. So will er in den Fabeln wie Lafontaine familiär zwanglos plaudern, doch vergifst er ganz auf feine, elegante und richtige Ausdrucksweise. Er ist nicht sorgfältig in der Wahl der Worte und im Baue seiner Verse und seine Reime sind zum Teil sehr schlecht: z. B. *mutton-put in; immediately-joy; egg-big;* Reime wie: *fed-trade; turn-corn; bit-eat,* finden sich in Menge vor. Was den Inhalt seiner Übersetzungen betrifft, so hält er sich im Allgemeinen an seine

Vorlage; doch sucht er alles französisch Eigentümliche zu vermeiden; er macht sich mitunter vom Wortlaut der Vorlage frei und geht selbständig zu Werke, um seine Fabeln nicht fremdartig erscheinen zu lassen. Zuweilen erlaubt er sich Zusätze und Abkürzungen, besonders in der Moralisation der Fabel. Es zeigt sich bei ihm auch eine englische Eigentümlichkeit, nämlich die, einzelne Handlungen örtlich und zeitlich genau zu bestimmen, um ihnen konkretes Interesse zu verleihen. So geht z. B. in der Fabel „*The Plague among the Beasts*“ der Esel zum *Sturbridger* Jahrmarkt; er schleppt auf seinem Rücken Holzwaren und frifst halberschöpft Gras im Kirchhof. In „*The Grasshopper and the Ant*“ verspricht der Borger bis zu einem bestimmten Tag im nächsten Juli die Schuld zurück zu bezahlen. Mandeville hat also das Bestreben, die Fabeln englischen Verhältnissen anzupassen und dem englischen Volke vertraut zu machen. Wie weit ihm das gelungen, wird nachher sich zeigen. Einstweilen möge eine Fabel seine Übersetzungskunst darthun:

The Pumkin and Acorn.

A Self conceited Countrg Bumkin
Thus made his glosses on a Pumkin,
The Fruit, says he, is very big,
The stalk not thicker than a Twig,
Scarce any Root-great leaves; I wonder,
Dame Nature should make such a blunder:
Had I been she, I would have plac'd it,
On yon high Oak and 'twould have grac'd it
Better than Acorns; it's a whim,
A little Shrub would do for them;
Why should a tree so tall and fine,
Bear small stuff only fit for swine?
But hundred things are made in waste,
Which shews the World was form'd in haste.
Had I been sent for in those Days,
'Twould have been managed otherwise:
I would have made all of a suit.
And large Trees should have had large fruit.
Thus he went on, and in his Eyes,
The Simpleton was very wise;
A little after, coming nigh
An Oak, whose Crown was very high,
He liked the Place and down he laid
His weary Carcass, in the Shade:

But, as the find-fault Animal
Turn'd on his back, an Acorn fell,
And hit his Nose a swinging Blow.
Good God, was this the Pumkin now!
The very thought on't struck him dumb:
He prais'd his Maker, and went home.

Mandeville scheint mit seinen Übersetzungen nicht recht viel Erfolg gehabt zu haben. Ist es schon auffallend, dafs von den beiden Ausgaben nur mehr je ein Exemplar zu existieren scheint, so hat sein Werk auch keinerlei Einflufs auf die zeitgenössische und spätere Fabeldichtung ausgeübt. Er hat weder Lafontaine's Bedeutung verständlich zu machen vermocht, noch zu weiteren Übersetzungen Lafontaine'scher Fabeln angeregt. Erst im Jahre 1722 übersetzte Ramsay 3 von den Fabeln des grofsen Franzosen; doch davon später. Mandeville's Arbeit scheint bald in Vergessenheit geraten zu sein: wenn man auch die 3 einzelnen Fabelversionen Ramsay's aufser Acht lassen konnte, so hätte doch wohl sonst kein späterer Übersetzer sich den Ruhm anmafsen dürfen, Lafontaine zum ersten Male übersetzt zu haben, wie es thatsächlich vorkam.

Im Jahre 1734 erschien nämlich eine Prosaübersetzung einer Auswahl von Fabeln und Erzählungen Lafontaine's: »*Fables and Tales from Lafontaine in French and English. Now first translated. To which is prefixed the Author's Life,*« *London 1734, 8°*, und noch in unserm Jahrhundert wurde eine Versübertragung als erste veröffentlicht: »*Lafontaine's fables. Now first translated from the French, by Robert Thomson.*« *Paris 1806, 8°*[1]).

Wenn man von Mandeville's Übersetzung absieht, die eigentlich doch nicht so recht englischen Ursprungs ist, so ist es in England mit den Übersetzungen Lafontaine's lange schlecht bestellt. Doch wirft der Titel von Thomson's Arbeit ein zu schlechtes Licht auf die englische Übersetzungsthätigkeit im 18. Jahrhundert, in Bezug auf Lafontaine. So gering ist sie nicht, als es darnach den Anschein haben könnte. Nach Thomson's eigenem Zeugnisse müssen im 18. Jahrhundert noch mehr Prosaübersetzungen existirt haben. Doch fällt er über sie ein recht derbes Urteil. Er sagt nämlich im Vorwort zu seiner Arbeit, dafs Lafontaine in England nur durch „*some wretched translations in prose*" bekannt sei. Doch korrigiert er sich: „*Unknown, I ought to have*

1) Von einer Besprechung dieser Arbeit glaube ich absehen zu können, da sie nicht in dem Zeitraum liegt, mit dem sich diese Abhandlung beschäftigt und die englische Fabel nach dem 18. Jahrh. ohnehin fast verstummt. Es kommen nur noch vereinzelte Sammlungen früherer Fabeln heraus.



said, entirely unknown; at least in all the performances I have seen wearing the mask of his name, I see nothing but Lafontaine wholly misunderstood, mangled or murdered." Diesem gestrengen Urteil mufs man beipflichten, wenn man die erwähnte Übersetzung vom Jahre 1734 im Auge hat. Abgesehen davon, dafs sie sprachliche Übersetzungsfehler enthält, entbehrt sie jeden ästhetischen Wert und ist nicht höher zu schätzen als eine gewöhnlicke Schülerbrücke.

Von dieser Kategorie von Übersetzungen, die ausschliefslich Lafontaine'sche Fabeln zum Gegenstand haben, sind diejenigen Dodsley's zu sondern, der seine Fabeln aus Äsop und anderen Fabulisten, darunter Lafontaine, nimmt: *Select Tables of Aesop and other Fabulists in three books. Birmingham, printed by John Baskerville for R. and J. Dodsley in Pall. Mall. 1761.* Auf Dodsley trifft auch das Urteil Thomson's nicht zu. Seine Übersetzungen unterscheiden sich wesentlich von der von 1734. Er geht vor allem selbständiger zu Werke. Er übersetzt eigentlich nicht, sondern er arbeitet um. Daher weichen seine Fabeln von dem Original inhaltlich und sprachlich ziemlich bedeutend ab; man kann ihre Herkunft nur an einzelnen Gedanken und Ausdrücken erkennen, die sie mit dem Original gemeinsam haben. Was seine Sprache betrifft, so ist sie einfach und edel, wenn es ihm auch nicht gelingt, den anmutigen, natürlichen Plauderton zu treffen, den er selbst an Lafontaine bewundert und nachzuahmen sucht. Dodsley hat folgende Fabeln Lafontaine's in englische Prosa übertragen:

Laf. *Le Meunier, son Fils et l'Ane* (III. 1).
D. *The Miller, his Son and their Ass.* (II. 1).
Laf. *La Tortue et les deux Canards* (X. 3).
D. *The Tortoise and the two Ducks* (II. 11).
Laf. *Le Chat et le vieux Rat* (III. 18).
D. *The Cat and the old Rat* (II. 12).
Laf. *La Litière et le Pot au Lait* (VII. 10).
D. *The Country-Maid and her Milk-Pail* (II. 13).
Laf. *Les oreilles du Lièvre* (V. 14).
D. *The Hare's Ears* (II. 22).
Laf. *Le Renard ayant la queue coupée* (V. 2).
D. *The Fox that lost his Tail* (II. 26).
Laf. *L'Aigle et le Hibou* (V. 18).
D. *The Eagle and the Owl* (II. 29).
Laf. *Les Animaux malades de Peste* (VII. 1).
D. *The Plague among the Beasts* (II. 30).
Laf. *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* (VI. 5).

D. *The Cat, the Cock and the young Mouse* (II. 31).
Laf. *Le Lion, le Loup et le Renard* (VIII. 3).
D. *The sick Lion, the Fox and the Wolf* (II. 35).

Es existierten im 18. Jahrhundert aber auch, abgesehen von Mandeville's Arbeit, poetische Übersetzungen Lafontaine'scher Fabeln. Die erste solcher Arbeiten nach Mandeville verdanken wir dem schon auf p. 14 erwähnten Dichter Allan Ramsay (1686—1758)[1]. Er gab nach dem D. N. B. im Jahre 1722 „*Fables and Tales*" heraus, welche nochmals i. J. 1730, jedoch in vermehrter Auflage erschienen. Allan Ramsay sagt im *advertisement* zu seinen Fabeln: „*Some of the following are taken from Messieurs la Fontaine and la Motte, whom I have endeavoured to make speak Scots with as much ease as I can; at the same time aiming at the spirit of these eminent authors without being too servile a translator. If my manner of expressing a design already invented have any particularity that is agreeable, good judges will allow such imitations to be originals formed upon the idea of another.*"

Ramsay charakterisiert sich selbst trefflich mit diesen Worten: er übersetzt zwar nur, doch so, dafs er sein eigenes Wesen in die Übersetzung legt, und ihr auf diese Weise den Stempel eines Originalwerkes aufdrückt. Er steht in dieser Hinsicht einzig da zu seiner Zeit; er schaut aber auch allein hinaus aus seiner Heimat; steht auf einsamer Höhe, um Ausschau zu halten in fremde Länder, um das dort erschaute Schöne seinen Landsleuten mitzuteilen. Doch ist es bezeichnend für seine Wertschätzung der beiden „*eminent authors,*" dafs er von seinen 30 Fabeln 18 la Motte entlehnt, von Lafontaine aber nur 3 in schottische Verse überträgt, nämlich:

1) Laf. *Le Linge et le Léopard* (IX. 3).
Rams. *The Ape and the Leopard.*
2) Laf. *L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses* (I. 17).
Rams. *The Man with the twa Wives.*
3) Laf. *Les animaux malades de peste* (VII. 1).
Rams. *The fable of the condemned ass.*

Die ersten zwei Fabeln sind in kurzen Reimpaaren, die dritte ist in *heroic couplets* geschrieben.

In der ersten und dritten Übersetzung hält sich Ramsay ziemlich genau an Lafontaine; dieselben Gedanken sind in ähnlicher Weise wieder-

1) The Poems of Allan Ramsays. A new edition corrected and enlarged, with a Glossary. To which are prefixed, A Life of the Author, from Authentic Documents: And Remarks on his Poems, from a large view of their merits, in 2 volumes, London, printed by A. Straham, Printers Street, for T. Cadell jun. and W. Davies, Strand. 1800.



gegeben, wie sie Lafontaine ausgedrückt hat. In der zweiten Fabel aber weicht der schottische Dichter nicht wenig von seiner Vorlage ab.

Was die Übersetzungen selbst betrifft, so sind sie nicht gleichwertig. Die beste von allen ist die Fabel vom verurteilten Esel. Sie gibt die ganze Tragik der Lafontaine'schen Fabel, das ganze grofse Gemälde der Tiernot, in origineller Weise wieder. Inhaltlich jedoch hält sich Ramsay im ganzen an die Vorlage, er fügt nur eine satyrische Anspielung auf die Geistlichen ein. Der Esel frifst von der Wiese das ***parish priest.*** Das ist ein entsetzliches Verbrechen:

What, break a bishop's yard! ah, crying guilt!
Which nought can expiate till his blood be spilt.

Daraufhin mufs ihn der Löwe verurteilen:

The Lion signs his sentence „hang and draw":
Sae poor lang lugs man pay the kane for a'.

Die Fabel „*The Ape and the Leopard*" ist ebenfalls sehr dramatisch, frisch und lebendig und zählt wohl zu den besten Fabeln Ramsays. Ich finde, dafs Ramsay die französische Fabel mit Geschick verbessert hat. Lafontaine läfst wohl die Leute in die Bude des Leopards eintreten und bald wieder herauskommen, erzählt aber nicht, dafs sie die des Affen besucht haben. Dafür läfst er den Affen eine längere Rede halten, in der dieser die Moral der Fabel ausdrückt; dann ergreift der Dichter selbst das Wort, um dem Affen Recht zu geben. Ramsay führt die Handlung zu Ende. Die Leute kommen bald wieder aus der Bude des Leopards, aber der Affe hatte Erfolg:

The Ape succeeded: in fowk went;
Stay'd long, and came out well content.

Nachdem er so die Handlung zum Abschlufs gebracht, spricht er dieselbe Moral wie Lafontaine in kurzer, trefflicher Weise aus:

Sae much will wit and spirit please
Beyond our shape and brawest claith's.
How many, ah! of our fine gallants
Are only Leopards in their talents!

Die zweite Übersetzung ist die schwächste; sie ist vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet wohl eine der schwächsten Fabeln Ramsay's überhaupt. Doch hat er dem an und für sich unbedeutenden Stoffe aktuelles Interesse zu verleihen verstanden, indem er aus der Fabel eine politische Satyre gemacht hat. Er stellt in ihr die beiden grofsen politischen Parteien in England dar, die sich um den Staat streiten und ihn nach ihren Wünschen umzugestalten suchen.



One had twa wives, whig and tory.

May, die Tory Frau ist alt:

Plucking out all that look'd like youth,
Frae crown of head to weeks of mouth;
Saying that baith in head and face,
Antiquity was mark of grace.

Dann schildert er die Gegnerin:

Bess, the Whig, is a raving rump,
Took sigmaliries, and wald jump,
With sword and pistol by her side
And cock a-stride a rowing ride
On the hag-ridden sump and grapple
Him hard and fast about the thrapple,
And with her furious fingers whirle
Frae youthfu' black ilk silver curle.

Er schliefst mit folgenden Versen:

Thus was he serv'd between the twa
Till no ae hair he had ava.

Die Charakteristik der Parteien ist wohl eine Karrikatur, allein eine treffende und nicht uninteressante. Jedenfalls hat der unbedeutende Stoff bei Ramsay gewonnen. Nur ein Dichter wie Ramsay konnte derartige Übertragungen zu stande bringen. Sie sind im Geiste Lafontaine's geschrieben und lesen sich doch wie Originale. Eine echte Dichternatur spricht in den schlichten schottischen Versen. Diese drei Übertragungen Lafontaine'scher Fabeln sind jedenfalls die glänzendsten Erzeugnisse, die in England unter dem direkten Einflusse Lafontaine's in der Fabel entstanden sind.

Mit den eben besprochenen Meisterwerkchen Ramsay's halten die zwei noch zu erwähnenden Übersetzungen keinen Vergleich aus. Die erste ist unter dem Titel „*Love and Folly*" in „*The London Magazine*" vol. XIV (1745) p. 252 gedruckt worden. Dafs sie nur eine Übersetzung sei, wurde nicht beigefügt, und doch ist sie eine fast wörtliche Übertragung der Lafontaine'schen Fabel (XII, 14) in englische *heroic couplets;* sie enthält nur geringe sprachliche Abweichungen vom Original, die dem Versmafs zuliebe entstanden sind. Ein neuer Gedanke findet sich in der englischen Version nicht. Doch ist Astraea als Wägerin des Falles in den Rat der Götter eingeführt.

Die zweite ist eine Übertragung der Lafontaine'schen Fabel „*Le Meunier et son Fils*" (III, 1) und ist im Jahre 1757 in „*The Literary Magazine*" vol. II pp. 76, 77 veröffentlicht worden. Sie ist da der Kritik

über eine Komödie vorangeschickt: *„The Author“, a comedy of two Acts, written by Mr. Foote*[1]*). „Before we give our opinion of this piece we must beg leave to present to the perusal of our readers the following translation of a fable from Lafontaine, written by a friend to this work, which, though very short of elegance of the original, will serve to give the mere English reader some idea of Lafontaine's manner.“*

Die also besprochene Übersetzung, die gerade nicht schlecht ist, kann dem Leser keine rechte Idee von der Art Lafontaine's geben, obwohl sie sich ziemlich eng an das Original anschliefst. Schon die französische Fabel ist nicht geeignet, das Charakteristische in Lafontaine's Fabeldichtung zu zeigen, denn ausnahmsweise wendet hier Lafontaine ein einheitliches Versmafs an. Kann die Fabel deshalb die formale Eigenart Lafontaine's nicht darthun, so ist sie, mag sie auch den Stempel des Lafontaine'schen Genius tragen, auch der Behandlung des Stoffes nach nicht so ausgeprägt charakteristisch, um als Muster Lafontaine'scher Kunst gelten zu können. Dazu hat die Übersetzung die Schlufsverse, die am ehesten noch Lafontaine'sche Eigenart zeigen, völlig verunstaltet:

Je suis âne, il est vrai, j'en conviens, je l'avoue,
Mais que dorénavant on me blâme, on me loue,
Qu'on dise quelque chose ou qu'on ne dise rien,
J'en veux faire à ma tête. Il le fit, et fit bien.

Diesen echt Lafontaine'schen pikanten Abschlufs hat der Engländer durch folgende moralisierende Betrachtung ersetzt:

The Miller cries: I own myself an ass.
Henceforth I'll guide myself by reason's laws,
Careless alike of censure or applause;
True joy which still from vain opinion flies,
The self approving heart alone supplies.

Das ist echt englisch. Die epikuräische Moral des *bonvivant* behagt dem strenger denkenden Engländer nicht, er läfst sie ganz weg und legt dafür dem Müller einen moralischen Spruch in den Mund, welcher der vorausgehenden Fabel nicht einmal in allem entspricht.

Die Übersetzung ist wie Foote's Prolog in *heroic couplets* abgefafst. Die Sprache ist ziemlich gewandt, ebenso der Versbau, wenn auch ein ausgiebiger Gebrauch der Elision den glatten Flufs der Sprache öfters stört.

Der Übersetzung folgt an oben (p. 18) zitierter Stelle die Kritik des Prologs: *„We have given the above translation that those of our*

---

1) Foote hat diesen Fabelstoff im Prolog zu seinem Lustspiel verwendet, welcher in derselben Zeitschrift vol II, p. 95 abgedruckt wurde: Prologue, written and spoken by Mr. Foote.



readers who are inacquainted with the original, may see what an ingenious use Mr. Foote has made of so fine a writer as Lafontaine. His prologue is well adapted to the stage, und being humorously delivered by him, never failed to make a lively impression on the audience.“

Merkwürdigerweise spricht der Kritiker davon, dafs Foote Lafontaine benützt habe, während der englische Dichter selbst sagt:

To dash the poet's ineffectual claim,
And quench his thirst for universal fame,
The Grecian fabulist, in moral lay,
Has thus address'd the writers of this day.

Foote's Arbeit schliefst sich auch in der That in keiner Weise an Lafontaine's Fabel an. Lafontaine läfst Vater und Sohn den Esel zum Markte bringen, ihn zuerst tragen, dann abwechselnd reiten. Beim Engländer dagegen kauft der Bauer den Esel auf dem Markt, treibt ihn nach Hause und läfst seinen Sohn aufsitzen. Darüber beschweren sich die Alten. „*Grecian lads were seldom void of grace.*“ So steigt der Junge ab, und der Vater nimmt seinen Platz ein. Dann sitzen beide auf und erst zuletzt tragen sie das Tier. Auf weitere Vorwürfe hören sie nicht mehr, und der Vater sagt zum Schlufs:

Proceed, my boy, nor heed their farther call,
Vain his attempt, who strives to please them all.

Der Stoff wurde also von beiden Dichtern völlig verschieden verarbeitet. Die humorvolle, dramatische Darstellungsweise Foote's mag wohl an die Manier des Franzosen im allgemeinen erinnern. Seine Fabel ist sogar von gröfserer dramatischer Lebendigkeit als gerade diese Fabel Lafontaine's, welche in dieser Beziehung eben seinen andern Fabeln nachsteht. Foote zeigt grofse Selbständigkeit, er führt die Personen handelnd ein, und erzählt nicht blofs, wie Lafontaine, die Ereignisse. So mufs man annehmen, dafs Foote den Stoff ganz unabhängig von Lafontaine in seinem Prologe zum „*Author*“ behandelt hat. Wie kommt aber der Herausgeber der erwähnten Zeitschrift dazu, die besprochene Übersetzung in Verbindung mit Foote abzudrucken und anzunehmen, dafs dieser Lafontaine benützt habe? Ich habe zur Beantwortung dieser Frage keinen Anhaltspunkt gefunden. Es scheint, dafs allein die Gemeinsamkeit des Fabelstoffes bei beiden Dichtern ihm genügte, um von Lafontaine als Quelle für Foote zu sprechen.

Aufser diesen besprochenen Übersetzungen habe ich sonst keine gefunden.

Es dürfte nicht allzu schwierig sein, Gründe dafür anzugeben, dafs die Zahl der Übersetzungen Lafontaine'scher Fabeln so gering ist. Erstens

scheint bei vielen englischen Litteraten die Kenntnis der Französischen nicht recht grofs gewefen zu sein[1]). Zweitens genofs die Fabel nicht das Ansehen eines vollwertigen Litteraturzweiges, trotz dem Interesse, das die Renaissance für sie geweckt hatte. Sie wurde im allgemeinen als eine Poesiegattung von untergeordneter Bedeutung betrachtet, um die sich berufene Dichter mit ganz wenigen Ausnahmen, wie Ramsay, nicht annahmen.

Edmund Arwaker klagt in der Einleitung zu seiner Fabelsammlung: *„Truth, in Fiction or Morality in Masquerade. A collection of 225 select fables, of Aesop and other Authors done into English verse“ (London, 1708)*: *„I am sensible, that, with some the very Name of Fables is enough to bring any work to which it is prefixed, into contempt, as a thing of no use or value or at least but a Childish Entertainment“.*

Addison macht im *Spectator* Nr. 183 (1711) den Versuch, die Stimmung in England zu Gunsten der Fabel zu beeinflussen. Er sagt: *„Fables were the first pieces of Wit that made their appearence in the World and have been still highly valued, not only in times of the greatest Simplicity, but among the most polite Ages of Mankind.“* Dann spricht er von Aesop in Griechenland, Horaz in Rom, Boileau und Lafontaine in Frankreich, um seinen Landsleuten zu zeigen, dafs die Fabel zu den Zeiten der höchsten Kultur geblüht habe. Sollte sie also in England unterschätzt werden?

Drittens war die Fabeltheorie und Fabelkritik durchaus nicht dazu angethan, weder diese ganze Gattung zu künstlerischem Ansehen zu bringen, noch auch besonders Lafontaine's Verdienst und künstlerische Bedeutung in das richtige Licht zu stellen.

C. Die Fabeltheorie in England.

Aufser der schon (p. 8 f.) erwähnten Worte über Lafontaine beschäftigt sich die Kritik lange nicht ernstlich mit den Fabulisten und der Fabel. Arwaker und Addison an oben citierter Stelle und im *Spectator*

1) Nicht nur, dafs die Lafontaine'sche Sprache nicht allgemein verstanden wurde, was die p. 14 erwähnte Übersetzung von 1734 beweist; schon die einfachste Prosa machte den Übersetzern zuweilen nicht zu überwältigende Schwierigkeiten. Als Beweis für diese Behauptung sei nur ein Beispiel angeführt: „Lafontaine s'était exercé longtemps à la narration dans ses contes qui, quant à la manière, ont autant de rapport aux fables qu 'ils y ont d'opposition quant au fond et à la morale“ übersetzt mit: „Lafontaine had long been accused for too much Narration in his Tales, which in respect of the manner have as much conformity to fables, as they have opposition in respect to their foundation and Morality.“ (Vgl. „One hundred New Court Fables for the instruction of Princes with a Discourse on Fable by Sieur de la Motte“. Made English from the Paris edition by Mr. Samber. Lond. 1721.)

Nr. 512 (1712) sind die einzigen, die sich über die Fabel aussprechen und zwar zu dem Zwecke, der verkannten und wenig geschätzten Fabel die ihr gebührende Beachtung und Wertschätzung zu verschaffen. Beide Männer haben dieselbe Ansicht von der Fabel. Beiden gilt sie als das wirksamste und zugleich angenehmste Mittel, dem Menschen, der sich selbst nicht kennt und die nackte Wahrheit nicht ertragen kann, eine moralische Lehre vorzutragen und einzuprägen. Das ist die grofse Bedeutung der Fabel bei ihnen. Sie suchen die Macht, welche die Fabel auf die Menschen auszuüben im stande ist, durch Beispiele in der Geschichte darzuthun und ihre Bedeutung durch Hinweis auf die Pflege, die sie in den gröfsten Zeitaltern der Völker erfahren hat, zu bekräftigen. Diese Mahnungen waren auch nicht vergebens. In der Folge fand die Fabel auch reiche Pflege, und zwar ganz im Geiste Addison's[1]) und Arwaker's. Die Fabeltheorie jedoch verhält sich noch lange passiv. Auch La Motte war nicht im Stande, die Kritik für die Fabel zu interessieren. Er fand zwar bald Eingang in England; seine Fabeln wurden schon im Jahre 1721[2]) übersetzt, und seine Definition der Fabel scheint auch die Fabeldichter beeinflufst zu haben[3]), doch zu theoretischen Erörterungen über die Fabel hat er lange nicht angeregt. Erst im Jahre 1761 erschien eine Abhandlung über die Fabel von **Robert Dodsley**: *„Select fables of Esop and other fabulists. In 3 books.“ Birmingham. printed by John Baskerville for R. and J. Dodsley in Pall Mall 1761*[4]). Von da an aber ist la Motte's Einflufs auf die englische Fabeltheorie ganz bedeutend. Dodsley's Arbeit ist nur eine freie Übersetzung des la Motte'schen Essais. Er nimmt seine Definition der Fabel[5]), dessen für sie aufgestellten Regeln fast ohne Veränderung an und sein Urteil über Lafontaine ist ganz das la Motte's. Er tadelt ihn, wie dieser wegen des von ihm in der Fabel *„Les deux Pigeons“* gemachten Verstofses gegen die Einheitlichkeit der Komposition und stellt ihn mit la Motte als Muster für den Stil auf: *„The Familiar, says Mr. de la Motte, to whose ingenious Essay I have often been obliged in this discourse, is the general tone or accent of fable.“ (Sect. IV, On the language of fable, p. 74).* Später: *„The authority of* **Fontaine** *justifies these opinions in*

1) Addison's Ausführungen wurden in die Einleitung zu Croxall's Fabeln aufgenommen (vgl. p. 45).

2) Vgl. Note p. 21.

3) Vgl. p. 49 Anm.

4) Weitere Ausgaben: 1764, 1765, 1798, 1822, 1824, 1871. Auszüge: 1775 u. 1784.

5) Er sagt: 'Tis the very Essence of a fable to convey some Moral or useful Truth beneath the Shadow of an allegory. La Motte: La fable est une instruction déguisée sons l'allégorie d'une action.

regard to style. His fables are perhaps the best of the genteel familiar.“ (ib. p. 76). Zum Schlusse sagt er: „*And when these embellishments, (strokes of humour and incidental inflections), pleasing in themselves tend to illustrate the main action, they then afford that nameless grace remarkable in Fontaine and few others.*“ (ib. p. 78).

Dodsley's litterarisches Ansehen war grofs genug, um ihn dem gröfsten Teil des englischen Volkes als den berufensten Fabeltheoretiker gelten zu lassen. *Oliver Goldsmith's* „*Essay on Fable*“ [1]) ist nur ein in edlerer Sprache abgefafster Auszug der Dodsley'schen Abhandlung. Goldsmith gibt nur die Gedanken Dodsley's wieder. Für die Definition der Fabel gebraucht er fast dieselben Worte wie dieser: „*Fable is the method of conveying truth under the form of an allegory.*“ — Lafontaine wird von ihm nur wegen seines, schon von La Motte und Dodsley gerügten Verstofses gegen die Einheitlichkeit der Fabel „*Les deux Pigeons*“ erwähnt.

So wurde die spät erwachte Kritik in Bezug auf Lafontaine durch den Einflufs La Motte's veräufserlicht und oberflächlich. Man sah in Lafontaine nur den Meister des Stils, als schaffenden Künstler aber erkannte man ihn nicht. Er wurde als unerreichtes Muster für den idealen Stil der Fabel, den „familären“, aufgestellt, als bildenden, schöpferischen Dichter beachtete man ihn nicht, hatte er ja doch seine Fabeln nicht selbst erfunden! Wie sehr sie trotzdem sein eigenstes Werk sind, ahnte man nicht.

Dazu kommt noch, dafs gegen Ende des Jahrhunderts sich eine den Modernen entgegengesetzte Anschauung über die Fabel geltend machte. Nicht La Motte, nicht Lafontaine, nicht die Franzosen und Italiener sind

---

1) Bewick's Select Fables of Aesop and others in 3 parts.
I. Fables extracted from Dodsley's.
II. Fables with Reflections in Prose and Verse.
III. Fables in Verse.
To which are prefixed
The Life of Aesop, and an Essay upon Fable by Oliver Goldsmith.

Faithfully Reprinted from the Rare Newcastle Edition published by T. Saint in 1784. With the Original Wood Engravings by Thomas Bewick and an illustrated Preface by Edwin Pearson. London 1871. 2. Auflage 1879. Die erste Ausgabe der Bewick'schen Sammlung erschien i. J. 1776. „Select Fables“ (T. Saint. Newcastle, 1776). In three parts. Part. I. After the manner of Dodsley's. Part. II. Fables with Reflections Part. III. Fables in Verse. To which are prefixed „The Life of Aesop and an Essay upon fable“ (cit. in der Ausgabe von E. Pearson).

In den Originalausgaben von 1776 und 1784 ist der Verfasser des „Life“ und „Essay“ nicht genannt. Es ist das Verdienst Pearson's, O. Goldsmith als deren Autor erkannt zu haben. Nach ihm ist Goldsmith auch der Dichter der Fabeln: part III. fables in Verse.



die Muster für die Fabel, sondern einzig und allein Aesop und Phaedrus. So sagt *James Beattie in, „Dissertations, Moral and Critical. On fable and Romance“. (London 1783): „The Greek apologues ascribed to Esop and the Latin of Phaedrus are masterpieces in this way of writing and have hardly been equalled by the best of our modern fabulists, for in most of the modern fables invented by Gay, Lafontaine, L'Estrange, Poggio, and others the contrivance is less natural and the language, though simple, is quaint and full of witticism.“* Ein Anonymus, der im Jahre 1784 „*Moral Fables*“ herausgegeben hat[1]), drückt sich in seinem Vorwort folgendermafsen aus: *„No fabulist has succeeded better than Aesop, whether in adapting his fables to the moral implied, or in that plain and unaffected simplicity, termed by the French naïvete, which ought always to obtain in fables of this nature“*. Ganz im Gegensatz zu der la Motte-Dodsley'schen Lehre heifst es in der Einleitung zu einer Fabelsammlung vom Jahre 1798[2]): *„Of fables collected in the English language there are none which have been found capable of long fixing the attention of the public, if we except those of Gay and Moore. Inferior writers had some success, but they have not always attended to the nature of fables; which does not so much require the ambitious ornaments of poetry, as simplicity of diction ana conciseness of narration.“*

Es läge die Frage nahe, ob diese Bewegung auf den Einflufs Lessing's zurückzuführen ist. Es scheint dies nicht der Fall zu sein; Lessing hat meines Erachtens keinen Einflufs ausgeübt. Diese Bewegung geht aus von dem Studium der Alten, dem man schliefslich doch die englische Fabel hauptsächlich zu verdanken hat, und wenn die letztgenannte Fabelsammlung *prudential and allegorical Fables* enthält, so steht deren Verfasser in direktem Widerspruch zu Lessing, der La Motte's Ausdruck *instruction* als zu allgemein tadelt und ausdrücklich verlangt, dafs die Fabel nur eine m o r a l i s c h e Lehre zu enthalten habe. Der letzterwähnte, anonyme Fabulist steht also doch im ganzen auf dem Boden der La Motte'schen Lehre, hat sich aber durch die antikisierende Fabelbewegung beeinflussen lassen.

So halfen also allerhand Umstände zusammen, um Lafontaine den Eingang in England zu erschweren. Versperrt wurde er ihm jedoch nicht. Dennoch wurde er allmählich bekannt und hier und dort suchte man ihn in einzelnen Fabeln nachzuahmen.

---

1) Moral Fables, Edinburgh. 1784. Handschriftliche Notiz auf dem Titelblatt des Exemplars des Brit. Mus : John Stedman M. D.

2) Eighty-nine fugitive fables in verse. Moral, prudential and allegorical. Original and selected. London 1798.

D. Absichtliche Nachahmungen Lafontaine'scher Fabeln.

Im Jahre 1736 erschien in *„The Gentleman's Magazine“* vol. VI, p. 101, eine Fabel: *„The Bat and the two Weasels.“ A fable imitated from Monsieur Fontaine.* Es ist eine ganz freie Übertragung der französischen Fabel *(La Chauve-souris et les deux Belettes, II, 5)* in 40 paarweise reimende, viertaktige jambische Verse. Der Engländer sucht Lafontaine's humorvolle Plauderei nachzuahmen, doch gelingt ihm das trotz manchen ganz hübschen Stellen im allgemeinen nicht. Er wird breit und macht bei geringfügigen Nebenumständen so viele Worte, dafs das Ganze langatmig und fad erscheint. Die Moral, oder in diesem Falle besser gesagt, die Nutzanwendung der Fabel, lehnt sich an das Original insofern an, als sie politisch ist. Doch wie ganz verschieden sind die beiden Bearbeitungen! Lafontaine fügt eine kurze, ganz allgemein gefafste, philosophische Ruhe atmende Bemerkung an, während der Engländer in geharnischtem Ton auf spezielle Verhältnisse anspielt und einem Einzelnen unter einem erdichteten Namen eine derbe Strafpredigt hält. Freilich verweist Lafontaine auch auf einen einzelnen historischen Fall, jedoch mit so harmloser Gemütlichkeit, und so allgemein, dafs man aus der Ruhe des abstrakt künstlerischen Genusses nicht gerissen wird, während die geifernde Predigt des Engländers einen geradezu unerquicklichen Eindruck hinterläfst. Lafontaine'sche Feinheit und Eleganz der Diktion geht der englischen Nachahmung vollständig ab.

Vol. XVIII derselben Zeitschrift vom Jahre 1748 enthält auf p. 326 eine bemerkenswerte Fabel: *The two Doves, a fable improv'd from Lafontaine.* (*Les deux pigeons* IX, 2). Diese Fabel findet sich auch im 3. Teil der Bewick'schen Fabelsammlung. (Vgl. p. 23) [1]) und wäre nach Pearson, wie das dieser Sammlung beigefügte *„Essay on Fable,“* von Oliver Goldsmith geschrieben worden. Doch scheinen mir diese beiden Arbeiten nicht denselben Verfasser zu haben. Erstens ist die Verbesserung lange vor dem Essay entstanden, das ja nicht vor 1761 geschrieben worden sein kann. (Vgl. p. 23). Zweitens stehen die beiden Arbeiten in direktem Widerspruch zu einander. Das Essay stützt sich in Bezug auf diese Lafontaine'sche Fabel auf Dodsley, im Grunde also auf La Motte. Die Verbesserung aber verstärkt den von La Motte gerügten Fehler der Fabel. Sie verstöfst noch mehr gegen die Einheitlichkeit der Komposition, indem sie aus den liebenden Brüdern der Lafontaine'schen Fabel ein zärtliches Ehepaar macht; denn sollte nach La Motte [2]) schon die freundschaftliche Liebe den reiselustigen Wanderer zur Rückkehr bewegen, ohne dafs ihn

1) Sie kehrt noch einmal wieder in den eighty-nine fugitive fables (vgl. p. 24).
2) Vgl. La Motte, Discours sur la fable p. XIX.

Mifsgeschicke treffen, so mufs man von der ehelichen Liebe diese Wirkung noch vielmehr erwarten; aber es geht dem wanderlustigen Ehemann der Verbesserung noch schlimmer, als dem treulosen Bruder des Originals. Die Verbesserung ist also ganz unabhängig von La Motte angefertigt worden, mag auch vielleicht durch ihn die Aufmerksamkeit auf diese Fabel Lafontaine's gelenkt worden sein.

Unsere Verbesserung ist eine sich im ganzen an das Original haltende Übertragung desselben, in 114 paarweise reimende, viertaktige, jambische Verse, und weicht nur in 2 Punkten von der Vorlage ab. Der erste ist die schon erwähnte Verwandlung des Brüderpaars in ein Ehepaar. Wahrscheinlich erkannte der Verbesserer in der grofsen zärtlichen Liebe der Brüder einen Verstofs gegen die Wahrscheinlichkeit. Die andere Verschiedenheit ist die: Lafontaine folgt der Taube nach dem Abschiede auf ihrer Reise und erzählt selbst ihre Abenteuer. Der Engländer macht aus der Erzählung ein kleines Drama, führt die Handlung vor unsern Augen zu Ende. Leider wird sie durch einen zu grofsen Wortreichtum verzögert, sonst wäre diese Abänderung ganz glücklich und könnte die Fabel nur beleben: Nachdem der Ehegemahl das glückliche Heim verlassen, bleibt Turturella sinnend in ihrem Neste sitzen, sieht sehnsüchtig in die Ferne und folgt in Gedanken ihrem Gatten auf die Reise. Da erblickt sie nach einiger Zeit am fernen Horizont einen ganz merkwürdigen Vogel:

Nor form'd for flight he seem'd nor song,
But stop'd by turns and limp'd along:

Wer kann ihren Schmerz begreifen, als sie ihren geliebten Colombo erkennt! Sie fliegt ihm entgegen und der verunglückte Gatte erzählt seiner treuen Turturella alle seine Abenteuer. Natürlich frägt er, wie es ihr ergangen und was für Gefahren sie bestanden, worauf sie antwortet:

The woes averted from my head,
Are those which thou hast felt, she said,
No near escapes 'twas mine to prove,
What more amazing mark of love!
In ease and safety more I gain,
Than life to thee preserv'd with pain;
See then the mercies that I meant
Which heav'n to give me, gave Content.
Learn hence the gifts of Jove to prize,
And, ere misfortune teach, be wise.

Wie viel edler ist der Abschlufs der Lafontaine'schen Fabel!

Voilà nos gens rejoints, et je laisse à juger
De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines!

Hier wird der verunglückte Abenteurer zu Hause für seine Unfälle durch die Liebe entschädigt, dort mufs der vom Schicksal für seinen Egoismus bestrafte Ehegatte sich erst noch eine, wenn auch sanfte, Gardinenpredigt gefallen lassen! Die Moral, die sie enthält: Zufriedenheit macht glücklich, ist freilich der Fabel entsprechender, als die von Lafontaine angefügten Liebesseufzer. Doch braucht man allerdings nicht erst die Trennungsschmerzen eines liebenden Paares und die sorgenden Kümmernisse eines verlassenen Weibes, um diesen Erfahrungssatz zu illustrieren. Was die Sprache der Fabel betrifft, so erreicht sie das Original, das verbessert werden soll, bei weitem nicht; sie ist, wie die oben gegebene Textprobe beweist, unklar und gesucht. In Bezug auf Form und dichterische Schönheit ist sie jedenfalls eine der schwächsten unter den Versfabeln, die die Bewick'sche Sammlung enthält.

Im Jahre 1756 wurde in „*The Monthly Review*“ *vol. XIV,* p. 17, eine Fabel abgedruckt, die einer Sammlung entnommen wurde: „*Because the manner which is imitated from the French is new in our language*“.

Es werden dann die Worte des Fabulisten angeführt:

„*In one of the fables I have imitated Lafontaine in the inequality of his verses. Those whom this may scandalise, may, if they please, look on it in the nature of an experiment.*“

Ungleiche Verse sind nun in der englischen Fabeldichtung nicht neu, wie ich oben (p. 5 ff.) in der kurzen Geschichte der Fabel vor Lafontaine dargelegt habe. Diese alten Fabeln scheinen aber ganz in Vergessenheit geraten zu sein und seitdem Gay in seinen Apologen den viertaktigen jambischen Vers angewendet, hatte dieser wohl das Monopol für die Fabel. Übrigens macht die Ungleichheit der Verse in unserer Fabel den Eindruck blofser Willkür, ganz verschieden von Lafontaine, bei dem die Mannigfaltigkeit des Metrums den Eindruck künstlerischer Notwendigkeit macht. Es ist kaum denkbar, die Lafontaine'schen Verse beliebig zu verändern, ohne die künstlerische Einheit der Form und des Inhalts zu stören. Ich möchte das Urteil Taine's, der sagt: „*Les mots si particuliers et si pittoresques, ces tournures si simples, ce mètre si imitatif et si varié, cette exacte imitation de la nature, n'ôtent pas à son style la liaison et l'unité qui rendent l'art supérieur à la nature*“[1]), dahin modifizieren, dafs ich sage, das von Lafontaine angewendete Versmafs verleiht gerade seinen Fabeln die für ein Kunstwerk notwendige Einheit zwischen Inhalt und Form. Aus welchem Grunde sind aber z. B. die folgenden Verse so, wie sie sind?

1) H. Taine, Lafontaine et ses fables. 3ième edition. Paris 1861. p. 313.



I've heard both French and Phrygian Aesop say,
That Boreas bold, and Phoebus bright,
As jogging on their way,
Disputed which could show most might.

Man kann keinen Grund finden; man hat im Gegenteil das Gefühl, dafs sie nicht so sein sollten; sie wirken disharmonisch und unnatürlich; sie gleichen nicht, wie die Lafontaine'schen Verse dem anmutigen Laufe eines Rehs, das flüchtig, mit grofsem oder kleinem Sprunge, schnell oder zögernd seinen Weg zurücklegt, wie es eben die Umstände erfordern, sondern dem unsichern Gange eines Geschöpfes, das gehen lernt, und ungleiche Schritte machend stolpert.

Im „*London Magazine*" wurden im Jahre 1754, vol. XXIII, p. 519, und im Jahre 1758 vol. XXVII, p. 146 zwei weitere Bearbeitungen der Fabel von den zwei Wieseln und der Fledermaus [1]) veröffentlicht, beide von einem Mr. Hackett. Ich würde diese zwei rohen Machwerke nicht erwähnen, wenn in der zweiten der genannten Fabeln nicht der Name Lafontaine vorkäme, da sie an und für sich völlig bedeutungslos sind. Immerhin läfst jedoch die Art, in der Lafontaine genannt wird, erkennen, dafs der grofse Fabulist in England zum Teil noch in etwas zweifelhaftem Ansehen stand.

Of weasels some eat birds, Again
Others eat mice. So says Fontaine [2]).
If I am wrong tho' in this same,
Mark me the Frenchman is to blame.

Nach dieser famosen Einleitung, in der Hackett dem Franzosen die zoologische Unwahrscheinlichkeit in die Schuhe schieben will, fängt er also an:

A smart young bat for wenching sake,
Went out one night upon the rake,
Nay-frown not: Bats, as well as men,
Must-That they must, Sir, now and then.

Diese Probe spricht deutlich genug und überhebt mich eines Urteils über Hackett.

Offenbar hat Hackett auch die Fabel „*The Grasshopper and the Ant*" (*Gentleman's Magazine*, vol. XXVII, p. 373) in Anlehnung an Lafontaine geschrieben. Inhaltlich deckt sich Hackett's Fabel mit der französischen; doch zeigt auch diese Bearbeitung, dafs Hackett für die Behandlung der Fabel von der Kenntnis Lafontaine's nichts gewonnen hat.

1) Vgl. p. 25.

2) Lafontaine: La Chauve-souris et les deux Belettes. (II, 5). Diese Fabel enthält jedoch keinen derartigen Ausspruch.



Eine beachtenswerte Fabel wurde im Jahre 1760 in „*The Grand Magazine of Universal Intelligence and monthly Chronicle of our own Times.*“ vol. III, p. 500 veröffentlicht: ***Fire, Water and Reputation,*** *a fable after the* ***Manner of Fontaine.***

Die Fabel scheint mir eigene Erfindung des Verfassers zu sein: Zu der Zeit, da die beiden entgegengesetzten Elemente, Feuer und Wasser, noch gute Freunde waren und miteinander gesellig verkehren konnten, machten sie zusammen eine Reise. Sie unterhalten sich unter zahlreichen Anspielungen auf mythologische Dinge über ihre beiderseitigen Vorzüge, wobei jedes seine eigenen Tugenden ins beste Licht stellt. Da kommt Reputation und fragt sie, wohin sie gingen: „*Only to the next town, says Fire; I don't know, but like Richelieu, the incendiary, I may set it in flames ere night. Not, if I can quench them, says Water; for like the Dutch, I can lay territories under my feet. — Well, well, says Fire, let's not argue further — as we shall separate shortly, let us know by what marks und takens we shall find each other. — You'll find me in most authors, I'm gently lambent when I'm Gay, and brightest when I am Swift, in Steel I strike, and wherever we see smoke, you may believe I am not far off; in the voluminious Sir Richard Blackmoore, I lie concealed in smoke. You'll find me, says Water, in every purling stream, especially at Helicon, and I'm always moving except in stagnating pools, but you will find me at the* ***Fountain*** *for certain. Well, Gentlemen, says Reputation, happy for you, that have found such notable characters, by which you may be investigated; as for my part, if I am lost, I never can be found again, and so your humble servant.*“ Offenbar soll in dieser Fabel die geistreiche und humorvolle Plauderei Lafontaine's nachgeahmt werden, die den engen Rahmen der Fabel öfters verläſst und sich auf fernerliegende Verhältnisse, nicht selten aber auf zeitgenössische und nationale verbreitet. So benützt der Engländer die Fabel zu litterarischer Kritik, und stattet sie mit allerhand mythologischer Gelehrsamkeit aus. Ist die Verwendung der Schriftstellernamen eine im ganzen nicht ungeschickte Wortspielerei, so ist die ausgiebige Verwertung der klassischen Mythologie doch nicht im Geiste des bescheidenen Lafontaine.

Weit besser als die genannten Nachahmungen ist eine Fabel von Soame Jennyns (1703/4—1787), welche in „*The Works of the English Poets*“ herausgeg. von Dr. S. Johnson vol. XVII, p. 612 enthalten ist: *The Way to be wise. Imitated from* ***Lafontaine.*** Der Dichter wird von Johnson in der Einleitung zu dessen Werken *an elegant and ingenious writer* genannt, eine gute Qualifikation für die Nachahmung Lafontaines:

Poor Jenny, am' rous, young and gay,
Having by man been led astray,
To nunn'ry dark retir'd;
There liv'd, and look'd so like a maid,
So seldom eat, so often pray'd,
She was by all admir'd.

The lady abbess oft would cry,
If any sister trod awry,
Or prov'd an idle slattern;
"See wise and pious Mrs. Jane,
A life so strict, so grave a mien
Is sure a worthy pattern."

A pert young slut at length replies,
"Experience, madam, makes folks wise,
'Tis that has made her such;
And we, poor souls, no doubt should be
As pious and as wise, as she,
If we had seen so much."

Humor und witzige Ironie sind der Fabel nicht abzusprechen; die erste Strophe hauptsächlich erinnert sehr an Lafontaine's Art und das *„we, poor souls"*, in der dritten ist recht boshaft eingefügt. Die Moral, die die Fabel enthält, ist allerdings sehr bedenklich; etwas, was in der englischen Fabellitteratur sonst nicht leicht vorkommt. Es läſst sich jedoch nicht behaupten, daſs Jennyns in dieser Hinsicht Lafontaine hat nachahmen wollen, dessen Moral ja so oft angegriffen wurde. Jennyns wollte einfach witzig und boshaft sein, und das hat er erreicht, sonst hat er sich von der englischen Fabelmanier nicht losmachen können.

Im Jahre 1787 erschien eine 60 Fabeln umfassende Sammlung, welche die bedeutendste absichtliche Nachahmung Lafontaine's ist:

„Fables; ancient and modern: after the Manner of Lafontaine by William Wallbeck." London 1787/8.

Diese Arbeit fand in *„The Critical Review"*, vol. 64, p. 72, eine ganz wohlwollende Kritik, und beim Publikum wahrscheinlich gute Aufnahme, denn schon im folgenden Jahre lieſs Wallbeck eine neue Sammlung erscheinen: *„Tales, Apologues, Allegories and Visions etc." by William Wallbeck; London 1788.*

Zu einer zweiten Auflage hat es allerdings keines der beiden Werke gebracht, ein immerhin bedenkliches Zeichen und in der That ist an Wallbeck's Arbeit nicht viel zu rühmen.



Wallbeck will kein sklavischer Nachahmer Lafontaine's sein, er erkennt in der poetischen Ausstattung der Fabel das Wesen der Lafontaineschen Fabel, und sucht sie in dieser Beziehung frei nachzuahmen. „*I beg leave to think for myself*“, sagt er — so nimmt er denn von überall her seine Stoffe[1]), erfindet auch selbst Fabeln und sucht sie in der Weise Lafontaine's zu behandeln, Doch gelingt es ihm trotz begeistertem Eifer und vertrauensvollem Glauben an seine Kraft[2]) nicht, sein Vorbild auch nur annähernd zu erreichen. Es fehlt ihm auf der einen Seite der schöpferische Impuls des Genies, auf der andern die Kraft künstlerischer Mäfsigung. Er übertreibt in allem, was er nachahmt. Die Vorzüge des Vorbildes werden bei ihm zu grotesken Ungeheuerlichkeiten, die mühelose Grazie seines Musters zu plumper Willkürlichkeit, der feine Humor zu derbem Spott, das ironische Lächeln des *bonhomme* wird bei ihm verletzend cynisches Lachen, die elegante Plauderei, ermüdender Wortschwall. Die geistreiche Kürze der Lafontaine'schen Diktion dagegen

1) Lafontaine selbst hat er folgende 20 Fabeln entlehnt:

Fable 3. The Grasshopper and the Ant. (Laf. I, 1.)
F. 4. The old man and Death. (Laf. I, 16.)
F. 5. The Boy asleep and Fortune. (Laf. V, 11.)
F. 9. The Dog and his Shadow. (Laf. VI, 17.)
F. 11. The Farmer, the Fox and the Dog. (Laf. XI, 3.)
F. 12. The Mountain in Labour. (Laf. V, 10.)
F. 14. The Wolf's Remonstrance. (Laf. X, 6.)
F. 15. The Rats in Common Hall. (Laf. II, 2.)
F. 19. The House-Dog and the Wolf. (Laf. I, 5.)
F. 23. The Wolf and the Lamb. (Laf. I, 10.)
F. 25. The two Wallets. (Laf. I, 7.)
F. 27. A Tortoise and the Eagle. (Laf. X, 3.)
F. 28. The Daw in Peacock Feathers. (Laf. IV, 9.)
F. 32. The Frogs desiring a king. (Laf. III, 14.)
F. 34. The Hare and the Frogs. (Laf. II, 14.)
F. 40. The Lap-Dog and the Ass. (Laf. IV, 5.)
F. 45. The Cock finding a Diamond. (Laf. I, 20.)
F. 54. The Viper, the File and the Smith. (Laf. V, 16.)
F. 56. The Fox finding a Mask. (Laf. IV, 14.)
F. 59. The Leopard and the Fox. (Laf. IX, 3.)

2) Im Vorwort zu seiner Sammlung anerkennt er zwar das Ungeheure seines Unternehmens, aber doch wagt er es, die Behauptung, die ein Franzose ihm gegenüber machte, dafs Lafontaine besonders für Ausländer unnachahmbar sei, durch die That als grundlose Anmafsung zu brandmarken. Gerade durch diese Behauptung ist er veranlafst worden, seine Fabeln zn schreiben und er macht sich mit grofsem Selbstvertrauen an die Arbeit. Wenn er auch die Mängel seines Werkes mit der Schnelligkeit der Komposition entschuldigt, so kann man doch zwischen den Zeilen den Stolz auf seine Leistung lesen; spricht er ja auch selbst im Vorwort von seinem „*whimsical genius.*“

findet bei Wallbeck nur in wenigen Fabeln Beachtung und Nachahmung. Selten übt er epigrammatische Kürze, wie z. B. in Fabel 26:

The Leopard and the Fox.

A Leopard boasting of his beauteous Skin—
A Fox replied: My merit lies within.

Zumeist wird er überaus breit und geschwätzig. So wirken seine Fabeln langweilig, so sehr er sich auch bemüht, kraft seines „*whimsical genius*“ interessant und witzig zu sein. Lafontaine bleibt bei seiner Plauderei Künstler, zieht im allgemeinen nichts herein, was nicht zur plastischen Darstellung seiner Gestalten dienen kann; Wallbeck aber bringt in seine Fabeln allerhand moralische Zuthaten, sucht sie mit derb satyrischen Anspielungen auf Klassen[1]) und Individuen[2]) der Gesellschaft zu würzen, macht lustige Seitensprünge, wobei er kräftige Hiebe austeilt und zieht mit tyrannischer Laune viel an den Haaren herbei, was sich nicht gutwillig in die Erzählung einpassen will[3]) Er tritt in seinen Fabeln strafend und predigend auf, er will mit Gewalt bessern, in allen Gebieten des menschlichen Lebens, in Pädagogik, in der Politik, in der Verwaltung und im Rechtswesen, in der Litteratur, im öffentlichen und privaten Leben korrigirend eingreifen. „*I would save the nation*“ sagt er selbst. Demgemäſs müssen auch seine Fabelgestalten sich wesentlich von denen Lafontaine's unterscheiden. Lafontaine gab den skelettenhaften Fabelfiguren Aesop's Fleisch und Blut, pulsierendes Leben, das sich bei ihnen nach ihren speziellen Charaktereigenschaften äuſsert und stellte sie in eine scharf begrenzte, ihnen entsprechende Umgebung. Wallbeck führt uns in keine künstlerisch abgeschlossene Szene, sondern zerrt uns willkürlich bald da, bald dort hin, überläſst uns nicht der ruhigen Anschauung seiner Gestalten, sondern trübt und verletzt unser Auge mit wirren Streiflichtern aus allen möglichen Gebieten. Die Fabelfiguren selbst sind teils einseitige, unwahr übertriebene Karikaturen, teils verkümmerte Pygmäen, die uns

1) Vgl. z. B. Chaplains-if such idle Drones (fable 29)
oder: To save him spite of the physicians (ibid.)
oder: At Midnight, when the Novice sleeps,
The lusty Friar from his cell
To the expexting Abbess creeps. (fable 6)

2) Vgl. z. B. die Verse:
Called Shaftesbury a Sophister
And purchas'd the Logician Brown. (Fable 55)

3) Er macht selbst einmal ein bezeichnendes Geständnis:
But't is disgressing from the point:
Talking of Ministers and kings,
And Politics, and such like things;
My Fable's sadly out of joint. (Fable 15)



in der Wichtigkeit ihres Gebahrens doppelt lächerlich erscheinen. Sie führen oft eine Sprache, die uns dem Inhalt und der Form nach anwidert. Die Betrachtung der äufseren Form seiner Fabeln wirft ein sonderbares Licht auf seine Auffassung von der Lafontaine'schen poetischen Freiheit, die, den Forderungen künstlerischer Harmonie getreu, uns speziell in seinen Fabeln so wohlthuend anmutet. Er, der der Welt allen Ernstes beweisen wollte, dafs Lafontaine nachahmbar sei, bildet Reime, wie spoil-Gaul, bard-heard, mount-on't, Alderman-ic-[1])began, und Verse, die sich nicht sehr viel von denen unterscheiden, die wir in den ersten Versuchen der poetischen Fabel im 17 Jahrh. kennen gelernt haben. (Vgl. oben p. 5 ff.) Er charakterisirt seine dichterische Thätigkeit selbst am besten damit, dafs er von seiner Versfabrik spricht. Viel zu gut thut er sich auf die grofse Abwechslung in seinen Versarten, womit er sich zugleich wegen der inferioren Qualität seiner Verse zu entschuldigen sucht. Er glaubt sich durch die Anwendung verschiedener Metren von der traditionellen englischen Fabelmanier wesentlich zu unterscheiden. Doch dem ist nicht so. Erstens wechselt er innerhalb derselben Fabel (ein paar Fälle ausgenommen) das Versmafs nie, zweitens hält er sich in allen Fabeln, bis auf eine [2]), an nur zwei Metren: den viertaktigen und fünftaktigen jambischen Vers. Die Verse sind meist durch männliche Reime paarweise verbunden, doch kommen auch weibliche, und Kreuzreime vor; manchmal sind drei und mehr Verse durch einen Reim verbunden; mitunter wendet er Strophen an, die aus vier kreuzweise reimenden Versen bestehen. Erreicht Wallbeck an Mannigfaltigkeit der Form Lafontaine also bei weitem nicht, so bleibt er in Bezug auf Diktion und Behandlung der Fabel noch viel weiter hinter diesem zurück.

Eine Analyse gleich der ersten Lafontaine'schen Fabel und der Wallbeck'schen Bearbeitung [3]) möge den Unterschied zwischen beiden Fabulisten zeigen. Läfst schon der Umfang der Wallbeck'schen Fabel, die gegen die 22 Verse Lafontaine's 58 viertaktige, jambische Verse enthält, einen nicht unbedeutenden Unterschied zwischen den beiden

1) *ic* ist der Anfang des folgenden Verses, der mit *began* schliefst.

2) Es ist die 12. Fabel seiner Sammlung: „The Mountain in Labour." Diese ist in 3 Strophen gegliedert, wovon jede in 2 gleiche Teile geteilt ist. Jeder Teil besteht aus 2 zweitaktigen, mit einer Vorschlagsilbe versehenen daktylischen Versen und einem dreitaktigen, mit einer Vorschlagsilbe versehenen daktylischen Vers. Die Verse reimen nach folgendem Schema: a a b c c b. Schipper zitiert in Bd. II § 287 p. 515 eine ähnliche Schweifreimstrophe, welche aus jambisch-anapästischen Versen besteht, d. h. die Verse enden männlich; bei Wallbeck aber enden sie weiblich, weshalb ich die Bezeichnung „daktylische Verse mit Vorschlagsilbe" gewählt habe.

3) The Grasshopper and the Ant, fable 3.

Fabeln erkennen, so zeigt eine Betrachtung des Inhalts, wie tief Wallbeck unter Lafontaine steht. Wallbeck will auch in dieser Fabel originell sein und weicht ziemlich von der französischen Bearbeitung ab. Lafontaine hat die nackte äsopische Fabel mit wenigen treffenden Worten, die uns den ganzen Vorgang plastisch und lebenswahr vorführen, dichterisch ausgestattet. Die Cikade, die den ganzen Sommer gesungen, befindet sich, da der Winter kommt, in einer sehr kläglichen Lage: sie hat keinen Bissen, kein Mückchen, kein Würmchen. Da geht sie zu ihrer Nachbarin und klagt ihre Not und bittet sie um ein paar Körnchen, nur damit sie es bis zur neuen Jahreszeit aushalten kann. Auf Ehrenwort versichert sie, dafs sie Kapital samt Zinsen (welch' reizende naive Selbsttäuschung der leichtlebigen Cikade!) noch vor der Ernte heimbezahlen werde. Aber die Ameise leiht nicht gern aus. Das ist jedoch ihr geringster Fehler, wenn sie nur nicht höhnisch und spöttisch wäre! Sie frägt die Borgerin, was sie denn zur warmen Jahreszeit getrieben hätte. Mit der ganzen naiven Offenheit eines leichtsinnigen, lebenslustigen Wesens sagt diese: »Ich habe Tag und Nacht gesungen, nehmt mir das nicht übel.« Jetzt zeigt sich der schlimmere Fehler der Ameise: »Ah, du hast gesungen,« sagt sie, »das freut mich. Nun gut, tanze jetzt!« Wie viel Wahrheit liegt in dieser Erzählung! Wie vorzüglich ist die Cikade getroffen! Man mufs am Ende Mitleid mit dem leichtsinnigen Ding haben, da es ganz gedankenlos, nur dem Drange ihres Wesens folgend, in eine so mifsliche Lage geraten ist. Sie ist nicht schlecht, kein Lebewesen, das dem Vergnügen nachjagt; sie singt, weil sie singen mufs, für jedermann, mag's ihn freuen oder reuen. Und doch kann man der Ameise nicht zu sehr zürnen; sie hat von ihrem Standpunkt aus recht und so ein leichtsinniges Ding, wie die Cikade, verdient eine Zurechtweisung.

Was macht nun Wallbeck daraus? Auch er will die Fabel poetisch ausstatten; er übertrumpft aber Lafontaine. Bei ihm ist ein *grasshopper* der Leichtfufs. Der tanzt den ganzen Sommer durch, vergifst auf den Winter, und heimst keine Vorräte ein: weder Weizen, noch Roggen, weder guten, noch schlechten; er hat gar keinen Vorrat, von was auch immer. Vor Kälte zitternd und von Hunger gequält eilt er zu der sparsamen Ameise. »Liebes Wesen,« sagt er, »sei so gut und leih mir aus deiner Scheune so 20000 Weizenkörner — oder Gerste oder irgend etwas zum Essen. Im nächsten Herbst will ich das Ganze mit Dank zurückerstatten — ganz sicher bei meiner Seel!« »Ich kann nicht sagen,« meint die Ameise, »ob ich, da die letzte Ernte so schlecht war, etwas entbehren kann. Aber ich bitt' Dich, sag mir doch zuerst, hast Du ein Pfand, irgend eine Sicherheit?« Die Heuschrecke entgegnet:

"What is't, you mean to talk to me
Of pledges, and security?—
Good Master Cit, that's too absurd:
Is't not enough I pledge my word?
We Grasshoppers are Gentlemen,—
Although we borrow now and then!"

Darauf erwidert die Ameise:

"From me far be it to dispute
The word of such a well-born brute.
An humble citizen to scan
The conduct of a Gentleman!—
O fie.—But, if without offence,
I might, in name of Common Sense,
Demand, great Sir, what have you done.
With all your wealth? Or, had you none?
If of your own no stocks, nor lands
You had, why not employ your hands,
Or head, in Summer to contrive,
How in the Winter you might live?"

Nun bricht der *grasshopper* in eine Selbstanklage aus, die in eine komische Prahlerei ausläuft:

"That's true . . . .
I should have done't, had I been wise.
Instead of which, the Summer through,
Pleasure alone I had in view:
Frequented all the public places,
Dress'd in embroidery and laces;
And studied nothing but the graces:
Talk'd with the Lords; danc'd with the Ladies,—
Once with a Dutchess;—who afraid is?"

Die Ameise entgegnet:

"I wish you joy, with all my heart.
Good morning, Sir:—you may depart.
Your fortune must be far advanced
With those fair Dames with whom you danced.
Call at their doors; it were a sin,
Should they refuse to let you in.
What! such a sprightly Spark as you,
That caper'd all the Summer through!
I'll lay my life on't, you can sing,

Cold as the weather is, till Spring.
To dance and sing—"s'a pretty trade:—
Go to the Ladies;—who's afraid."

Wie ganz anders wirkt, im Vergleich mit der Lafonteine'schen Fassung, trotz einiger glücklichen Stellen, wie:

We Grasshoppers are Gentlemen,
Although we borrow now and then,

oder: *Your fortune etc.,* dennoch diese ganze Fabel! Auf dem ersten Blick fällt die Breite der englischen Bearbeitung im Vergleich mit der kurzen Diktion Lafontaine's auf.

Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau,

genügt für Lafontaine zur Bezeichnung der schlimmen Lage der Cikade; der *grasshopper* hat weder guten noch schlechten Roggen, gar nichts von jeder Sorte.

Wie schwerfällig wirkt das im Vergleich mit der kurzen drastischen Schilderung Lafontaine's! Wallbeck hat wohl erkannt, dafs bei dem Franzosen die Erzählung die Hauptsache ist; er verfällt aber in unkünstlerische Breite und Weitschweifigkeit. Bei Lafontaine tritt der Zweck der Fabel zurück, Wallbeck aber bleibt in erster Linie Moralist, und betont den Lehrzweck deutlich auch in der Erzählung selbst. So geht die ganze Naivität der französischen Fabel, die gerade durch den unabsichtlichen Spott, der in ihr liegt, so wunderbar uns anmutet, bei Wallbeck verloren. Er will absolut bessern. Daher die forcierten Anspielungen auf menschliche Verhältnisse, die der Wahrheit der Fabel grofsen Eintrag thun. Der *grasshopper* mufs auf Kosten seiner natürlichen Eigenschaften den leichtsinnigen Lebemann darstellen, der unbekümmert um seine Zukunft, thörichter Weise, und was das Schlimmste ist, seiner Thorheit bewufst, dem Vergnügen nachjagt. Bei Lafontaine ist die Cikade eine Cikade geblieben, bei Wallbeck ist der Grashüpfer ein Parkettbodenhüpfer geworden. Wallbeck hafst diese Klasse und er mufs ihr auch einen Schlag versetzen:

What! such a sprigthly Spark as you
That caper'd all the summer through.

Lafontaine hafst nicht: »seiner natürlichen Gutmütigkeit widersteht der Menschenhafs,« sagt Kulpe[1]); daher wird seine Ironie nie verletzend, Wallbeck's Spott aber verwundet des öfteren. Sein Eifer treibt ihn zu weit. So verlieren seine Gestalten häufig ihren natürlichen Charakter und werden zur blofsen Maske des Dichters. Die Ameise ist bei Lafontaine die fleifsige, für sich bedachte Arbeiterin; sie frägt die Borgerin ganz verwundert:

„Que faisiez-vous au temps chaud?"

1) W. Kulpe: Lafontaine, seine Fabeln und ihre Gegenwart. Leipzig 1888. p. 72.

Bei Wallbeck kommt die Lust zum Moralisieren zum Vorschein:

„If without offence,
I might in name of common Sense
Demand“ . . .

Der Grashüpfer ist nicht mehr das naive leichtsinnige Ding Lafontaine's, das sorg- und gedankenlos in den Tag hinein lebt; er wird vermenschlicht, er reflektiert über sich und macht sich selbst Vorwürfe: *„I should have done't, had I been wise.“* Darin liegt ein Hauptunterschied zwischen Lafontaine und Wallbeck, dafs jener seine Gestalten zwar subjektiv auffafst, aber objektiv darstellt, in ihren Handlungen von sich abstrahiert, sie ganz ihren natürlichen Eigenschaften entsprechend schalten und walten läfst, dieser aber in sie in seine eigene Persönlichkeit legt und sie zu Trägern seiner Gedanken und Gefühle macht.

Tout parle dans l'univers;
Il n'est rien qui n'ait son language. (Laf. fable 11, Epil.)

Man kann diesen Satz auf die beiden Fabulisten anwenden, wenn man ihn verschieden interpretiert. Bei Lafontaine ist *„son language“* auf *tout* zu beziehen, bei Wallbeck auf ihn selbst; alles hat seine, des Dichters Sprache. Ameise, Amsel, Hund, Katze, Biene und Hahn führen dieselbe Sprache, sie verbreiten sich über die schwierigsten menschlichen Verhältnisse und Probleme. Hier predigt eine Amsel gegen das sinnliche Grofsstadtleben und rät einem unglücklichen Ehemann, dessen Frau in London auf falsche Wege geraten ist, sich schleunigst mit ihr auf seinen Landsitz zurückzuziehen:

Another week or two
Will make a horned beast of you. (Fable 47.)

Dort ermahnt eine Taube die Schmetterlinge in den heiligen Ehestand zu treten:

Instead of your unhallow'd fires,
Your guilty transitory joy,
Hymen improves our chastes desires,
Felicity without alloy. (Fable 8.)

Der Wolf, der die Schäfer ein Lamm verzehren sieht, erteilt ihnen eine scharfe Rüge:

Ye two-legg'd Animals! (says he)
Is't fit, ye should find fault with me,
Who are yourselves so culpable?
When at your Feasts ye dine or sup,
Ye eat whole Geese and Chickens up:
Oft have I caught you in the fact.
Nay,—and I tell you to your face,
Goody; I heard you once say grace,
For shame! (Fable 14.)

Ein Hahn erklärt einem Bären, der ihn frägt, warum die Hühner nach jedem Schluck Wasser den Kopf in die Höhe heben, dafs es aus Dankbarkeit geschehe, dafs sie der Gottheit für jeden Trank danken. Der Bär, der ohne Religion aufgezogen wurde, (der Hahn ist gewifs in strenger Religion aufgewachsen!) lacht darüber und meint, er habe noch nie einen so dummen Gebrauch gesehen. Jetzt bekommt der Bär eine Lektion aus der Anstandslehre; abgesehen von Schonung religiöser Gefühle, sollte er doch auf die Gebräuche des Landes, in dem er sich aufhalte, Rücksicht nehmen:

Why take such pains to prove you are
A downright, worthless, senseless bear!

Da verfällt ein Esel, der wahrscheinlich Geschichte der Philosophie studiert hat, in grofse philosophische Betrachtungen:

Say, great Leucippus, Epicurus,
Ye learn'd Men-Asses, who assure us
That every thing was made by chance. (Fable 40.)

Wallbeck wollte sichtlich nach dem Muster Lafontaine's, von dem er selbst sagt: „*Under the names and forms of Aminals [he] has describ'd the modes of human life*[1])," die Tiere zu Symbolen menschlicher Lebenserscheinungen machen, hat aber dabei die Kunst des französischen Meisters mifsverstanden. Lafontaine stellt uns den Wolf, den Adler, die Ameise dar, Wallbeck führt uns einen Wolf, einen Adler, eine Ameise vor, Tiere, welche nicht nach ihrem speziellem Charakter reden und handeln, sondern so, wie er es haben will. Er hat seine Tiere zu Menschen travestiert, d. h., ihnen menschliche Eigenschaften beigelegt, die sie entweder generell oder speciell nicht besitzen. Lafontaine hat den sparsamen Menschen in der Ameise, den blutgierigen im Wolfe, den starken im Löwen, den schlauen und listigen im Fuchse dargestellt; er hat seinen Fabelfiguren Eigenschaften beigelegt, welche sie mit dem Menschen gemeinsam haben; wenn aber die Ameise im Namen des *Common Sense* redet, ein Maulwurf, der in der Finsternis des Erdbodens ein dunkles Dasein führt, einen unglücklichen Menschen belauscht, über sein Herzeleid reflektirt und ihn zu unbeschränktem sinnlichen Lebensgenufs auffordert, eine Amsel über die Entsittlichung des Grofsstadtlebens philosophiert, ein Pferd in Selbstvorwürfen sich ergeht, den Menschen aber wegen desselben Fehlers tadelt, so verstöfst das schwer gegen die Wahrscheinlichkeit, gegen die notwendige Harmonie der Kunst mit der Natur. Wenn ein Frosch sich zu der Gröfse eines Ochsen aufblähen will, so widerspricht das den intellektuellen und physischen Eigenschaften, die wir diesem Tiere zu-

1) Dedication p. 33 f.

zuerkennen gewohnt sind, in keiner Weise; wenn aber eine Biene das wagen wollte, so ginge es uns gegen den Sinn, um so mehr noch, wenn sie auf Grund selbstbewufsten Erkennens sich selbst helfen wollte. Dafs dies bei Wallbeck möglich wäre, ist der Eindruck, den man bei der Lektüre seiner Fabeln erhält. So entbehren seine Fabeln einerseits jeden künstlerischen Wert, die Wahrheit, die Bescheidenheit der Natur, die den Lafontaine'schen zur Hauptzierde gereicht, andererseits aber auch den hohen moralischen Wert, der die Lafontaine'schen trotz der im allgemeinen epikuräischen Weltauffassung des *bonhomme* auszeichnet. Denn sittlich ist am Ende doch nur die Wahrheit. Alles Übertriebene oder einseitig Dargestellte ist unwahr und entsittlichend, so gut die Tendenz auch sein mag.

Zu diesen Mängeln gesellt sich noch ein anderer Fehler. Weil in fast allen Fabeln der Dichter subjektiv auftritt, sich sogar vordrängt, verlieren sie das allgemeine Weltinteresse. Die Fabeln werden monoton und langweilig; man wird seiner Persönlichkeit müde, und all das scharfe Gewürz, das der Dichter ihnen beigibt, rettet sie nicht vor dem Schicksal, als schale Speise bei Seite geschoben zu werden. Er scheint selbst das Schicksal seiner Werke geahnt zu haben: „*If, like many of my Brothers of the Quill, I write and write and nobody reads, that is not my fault. I would save the nation,*“ sagt er[1]), und einmal läfst er Calliope eine grofse Verteidigungsrede seiner Werke halten[2]). Was die Moralisation seiner Fabeln angeht, so habe er zu ihrer Charakteristik selbst das Wort: „*It has been a Question with Commentators, whether the Moral should stand at the beginning or at the end of the Fable. I make no scruple in answering — Neither at one, nor the other, invariably. But commonly at the end, for the Reflection grows more naturally out of the fable, than the fable out of the Reflection. There is no necessity, however, for the Moral's standing either at the beginning or at the end or apart from the fable — but as part of it. Oft times the Lesson is inculcated to the greatest advantage in the middle: or is so intimately blended with the Story itself, as to require neither distinct place, nor characters of distinction. And at such times, when one Moral is obvious to every reader as he runs along, another, a partial one, may be afterward pointed out by the author*[3]).“ Diese Abhandlung stimmt so ziemlich mit Lafontaine's Art überein; der letzte Satz aber ist für Wallbeck ganz charakteristisch. Nicht zufrieden damit, dafs die Lehre der Fabel deutlich in die Augen springt, will er seine Gedanken über irgend einen Gegenstand, der sich nur irgendwie mit der

1) Fable 24. Anmerk.
2) Fable 24.
3) Dedic. p. 32. f.

Fabel in Zusammenhang bringen läfst, zum Ausdruck bringen. Er sucht hierin jedenfalls Lafontaine in seinen späteren Fabeln nachzuahmen, welche sich, wie Kulpe dargelegt hat, von den früheren durch Einheit der Komposition und Prägnanz der Ausführung sich auszeichnenden Meisterwerkchen durch einen allzu behaglichen Plauderton und durch Abschweifungen unterscheiden. Diese letzteren mufsten Wallbeck vor allem anziehen.

Seine Vorliebe für die späte Lafontaine'sche Manier erklärt auch sein Urteil über die Fabel der Alten: „*The Greek fabulists indeed (or their officious Editors) have tacked an* Επιμυθιον *at the end of every Fable, but, so disgustingly dry, flat and insipid are their reflections, that they are fit only for mere Children. The Latin ones are not quite so dull: but I must say, even Phaedrus himself is too formal and pedantic a Preceptor*[1]).“ Leider hat er im letzten Satz sich teilweise selbst charakterisiert. Er ist zwar nicht „*formal,*“ hält nicht auf schöne, vollendete Form, schaut vielmehr mit Verachtung auf sie herab von der Höhe seiner Kathedermoral, von wo er in pedantischem Eifer herunterdoziert. Sein Hauptfehler ist: er ist kein Dichter, und so ist ihm das Schicksal widerfahren, das alle trifft, die unberufen in das Heiligtum der Muse treten: sie werden darin begraben und die Welt vergifst sie. Niemand kennt den Namen Wallbeck, sein „*whimsical genius*“ hat nicht weiter gewirkt in dem Fabelgebiete Nach ihm ist die Fabelmuse fast ganz verstummt, sie erhebt nur noch einmal schüchtern ihre Stimme, dann schweigt sie lange. Es werden um die Jahrhundertwende nur noch Sammlungen früherer Erzeugnisse veranstaltet.

Wallbeck ist der letzte, welcher Lafontaine nachzuahmen versuchte; es ist ihm nicht besser gelungen, als den meisten seiner Vorgänger, das gemeinsame Vorbild zu erreichen. Sie sind alle Engländer geblieben und über ihr nationales Wesen nicht hinausgekommen[2]). Das fremde Element, das sie in die englische Fabel hineintragen wollten, hat sich entweder ganz verflüchtigt oder es ist auf fremdem Boden verkümmert und entartet. Freilich sind uns bis jetzt nur ganz untergeordnete Dichter begegnet. Aufser diesen aber hat die englische Fabel noch viele, und bessere Vertreter. Es ist nun zu untersuchen, ob Lafontaine's Geist diese nicht erreicht und beeinflufst hat.

1) Dedic. p. 33.

2) Ramsay, den dieses Urteil nicht treffen würde, hat nicht französisches Wesen in seine Fabeln legen wollen; er hat die fremden Fabeln in echtes und rechtes Schottisch übertragen, und so Originalwerke zu stande gebracht, die sich fast neben die Fabeln Lafontaine's stellen lassen. Von Lafontaine hat er die Kunst der Komposition gelernt, die international ist, wie der Mensch und das Genie, aber seine Fabeln sind echte Kinder des schottischen Bodens. Darum habe ich ihn auch nicht unter die Nachahmer, sondern unter die Übersetzer Lafontaine's gereiht.



E. Die freie Fabeldichtung der Engländer in ihrem Verhältnis zu Lafontaine.

1. Stoffe.

a. Bis zu Gay (1726).

Wie Joseph Jacobs in seiner Caxton-Ausgabe dargelegt hat, erfreuten sich die Fabeln des Aesop und Phaedrus im 16. und 17. Jahrhundert grofser Beliebtheit. Wie schon p. 5 gesagt ist, wurden viele Ausgaben antiker Fabelsammlungen veranstaltet und diese wahrscheinlich dienten bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein den englischen Fabulisten als Quelle:

1) The Frog and the Ox *(in The Gentleman's Journal. Jan. 1692).*
2) Aesop at Turnbridge, *or a few select Fables in Verse. By no Person of Quality. London 1698.*
3) Aesop return'd from Turnbridge, *or Aesop out of his Wits. A few select Fables in Verse. London 1698.*
4) Aesop at Bathe; *or a few select fables in Verse. By a Person of Quality. London 1698.*
5) Old Aesop at Whitehall, *giving Advice to the young Aesops at Turnbridge and Bathe, or some fables relating to Government. By a Person of what quality you please. London 1698.*
6) Aesop from Islington. 1699.
7) Aesop at Paris, *his letters and fables, translated from the original French.* [Bemerkung im Katalog des Brit. Mus.: *or rather, apparently written in English] London 1701.*
8) Aesop in Spain; *or a few select fables in verse. translated from the Spanish.* [Bemerkung im Katalog des Brit. Mus.: *or rather written originally in English]. London 1701* [1]).
9) Aesop at Court; *or State fables. vol. 1. London 1702* [2]). (Wahrscheinlich nicht mehr veröffentlicht.)
10) Aesop, the Wanderer: *or, fables (in Verse)* [3]) *relating to the Transactions of Europe occasionally writ since the battle of Blenheim. London 1704.*
11) Truth in Fiction, or Morality in Masquerade. *A Collection of two hundred twenty-five select fables of Aesop and other*

1) Neue Ausgabe unter dem Titel: Esop's advice both to princes and people of Europe, eight fables on the present posture of affaires in Europe. 1703.

2) Diese Fabeln befinden sich unter Yalden's Gedichten in Johnson's Works of Engl. Poets, vol. XI, p. 87 ff. Viele dieser Fabeln haben jedoch eine andere Quelle, vgl. p. 43.

3) Anmerk. im Katalog des Brit. Mus.

Authors. Done into English Verse, by Edmund Arwaker, Rector of Donaghmore in Ireland. London 1708[1].

12) The Eagle and the Robin, *an apologue, translated from the Original of Aesop, written two thousand years since, and now rendered into familiar verse by H. G. L. Mag. 1709*[2].

13) Aesop at Utrecht. London 1712.

14) The Reward of Ambition; *exemplified in Aesop's fable of the Courtier with reflections* [Bemerkung im Katalog des Brit. Mus.: *in verse. An attack on the Duke of Marlborough]. London 1712.*

15) Aesop in Masquerade: *or, some State Lessons for certain Courtiers, in a few select fables in verse. Written by a person of quality. London 1718.*

16) Matthew Prior (1664—1721) hat eine Fabel des Phaedrus übersetzt. Es ist die Fabel vom »Fuchs und der Maske«, die ohne Titel in *Johnson's Engl. Poets* vol. X, p. 186 abgedruckt ist[3].

17) The Fable of the young Man and his Cat (wahrscheinlich 1721) von Christopher Pitt (1699—1748)[4].

18) The Dog and the Thief (1726) von Jonathan Swift (1667—1745)[5].

Aufser in den oben erwähnten Ausgaben antiker Fabeln, suchten die englischen Fabulisten besonders in L'Estrange ihre Stoffe. Seine

---

1) Arwaker sagt im Vorwort zu seiner Arbeit, dafs er für seine Fabeln "an imperfect Latin Book" benützte, das im J. 1691 in London gedruckt worden war.

2) Abgedruckt unter William King's (1663—1712) Gedichten in Johns'. Engl. Poets, vol. IX. p. 289.

3) Unter Prior's poetischen Werken in Johnson's Engl. Poets vol. X. p. 237 findet sich eine Fabel: The Mice, to Mr. Adrian Drift, die aber nicht von Prior ist, wie man aus einer Stelle in dem Gedichte erkennen kann; sie gibt zugleich die Quelle an:

That Mice have travell'd in old times,
Horace and Prior tell in rhymes.

Die Prior'sche Fabel habe ich nicht gefunden. Prior werden von Johnson noch zwei andere Fabeln zugeschrieben:

When the Cat is away,
The Mice may play. (Poets X p. 247.)

und The Widow and her Cat, ib. p. 248. Johnson sagt in einer Anmerkung zu der ersten dieser beiden Fabeln: The hints of this and the following fable appear to have originated from the fable of the Old Lady and her Cats, printed in the General Postscrips, Nov. 7. 1709. They have been both ascribed to Dr. Swift.

4) Johnson's Engl. Poets, vol. XII p. 389.

5) Johnson's Engl. Poets, vol. XI p. 453. Swift hat auch eine lateinische Fabel geschrieben: The Dog and the Shadow. Johnson's Poets, vol. XI p. 415.



Fabeln wurden im J. 1717 zum Teil von einem Mr. E. Stacy in englische Verse umgesetzt[1]) und seine Fabel: *A League of Beasts and Fishes* wurde im Jahre 1712 paraphrasiert:

The Fable of the Cods-Heads: or a Reply to the Dutch-Men's Answer to the Resolution of the House of Commons. London 1712.

Thomas Yalden (1671—1736)[2]) nahm fast alle seine Fabeln aus L'Estrange und auch William Somerville (1692 nach Johnson, 1665 nach dem D.N.B.—1742)[3]) schöpfte reichlich aus dem berühmten englischen Fabulisten. Man mufs Yalden sowohl, wie Somerville grofse

---

1) Sir Roger L'Estrange's fables with Morals and Reflections. In English Verse by Mr. E. Stacy, London 1717. 12°.

2) Johnson's Engl. Poets, vol. XI p. 87 ff. Yalden hat folgende Fabeln geschrieben:

1) The River and the Fountains.
2) The Lions Treaty of Partition.
3) The blind Woman and her Doctor.
4) The Satyr's Adress.
5) The Farmer and his Dog.
6) The Fox and Bramble.
7) The Fox and Weazle.
8) An Owl and the Sun.
9) The Sea and the Banks.
10) The Nightingale and Cuckow.
11) The Sun and the Wind.
12) The Boar and Forest.
13) The Fox and Flies.
14) The Bear and Mountabank.
15) The Peacock proclaimed king.
16) A Laconic condemned.

Von diesen Fabeln sind folgende in L'Etrange zu finden:

1) L'Estr. 307.
2) L'Estr. 114.
6) L'Estr. 102.
7) L'Estr. 55.
8) L'Estr. 434.
9) L'Estr. II, 85.
10) L'Estr. II, 118.
11) L'Estr. 223.
13) L'Estr. 254.
14) L'Estr. 478.
15) L'Estr. II, 200.
16) L'Estr. 492.

3) Johnson Engl. Poets vol. XI p. 209 ff. Sommerville's Fabeln sind folgende 14:

1) The Captive Trumpeter.
2) The Bald-Pated Welshman and the Fly.
3) The Ant and the Fly.
4) The Wolf, the Fox and the Ape.
5) The Dog and the Bear.
6) The Wounded Man and the Swarm of Flies.
7) The Wolf and the Dog.
8) The Oyster.
9) The Sleep and the Brush.

Selbständigkeit und Unabhängigkeit in Behandlung und Moralisation der Fabeln zuerkennen; sie lehnen sich jedoch inhaltlich an ihre Vorlage an; manchmal gebrauchen sie sogar Ausdrücke, die sie bei L'Estrange finden. Für die wenigen Fabeln, die sie nicht L'Estrange entlehnt haben, sind wohl auch die englischen Ausgaben alter Fabeln als Quelle anzusehen. Somerville's Fabel „*The Bald-Pated Welshman and the Fly*“ ist in Caxton's Sammlung enthalten. Das sind die wichtigsten Quellen für die englische Fabeldichtung vor Gay. Aufserdem kommen vereinzelte Fabeln aus Spanien und Italien nach England, wo sie in den Zeitschriften zerstreut sind; auch einige orientalische Apologe fanden Eingang in die englische Fabellitteratur, jedoch ohne weitere Bedeutung für die Fabel zu gewinnen.

Thomas Parnell (1679—1717) hat eine Fabel verfafst: *The Horse and the Olive* [1]), deren Quelle vermutlich in einem antiken Autor zu suchen ist. Endlich sind noch einige Fabeln zu erwähnen, die frei erfunden sind:

The Fable of the Beasts and their King, *by an unknown hand. London 1703.*

'Tis Pity they shou'd be Parted, *or the Fable of the Bear and the Fox. London 1712.*

A Fable of the Housewife and her Cock. *London 1712.*

The Fable of the Bees, *or, Private Vices Public Benefits. London 1714* [2]).

The Fable of the Bitches, *or, an attempt to repeal the Test Act* von *Swift (1715).*

---

10) The Frog's Choice.
11) Liberty and Love or the two Sparrows.
12) The two Springs.
13) The Bald Batchelor, being a paraphrase upon the second fable in the second book of Phaedrus.
14) The Fortune Hunter.

Von diesen Fabeln sind folgende L'Estrange entnommen:

1) L'Estr. 67.	7) L'Estr. 68.
3) L'Estr. 34.	8) L'Estr. 411.
4) L'Estr. 415.	10) L'Estr. 19.
6) L'Estr. 254 (vgl. Yalden f. 13.)	14) L'Estr. 453.

Zuerst wurde die Fabel: The two Springs veröffentlicht, nämlich i. J. 1725. Die andern folgten i. J. 1727 in: Occasional Poems, Translations, Fables and Tales London 1727. 8⁰. Gesamtausgabe seiner Werke i. J. 1801.

1) Johnson's Engl. Poets vol. IX p. 369.

2) Zuerst erschienen als Sixpenny-Pamphlet im Jahre 1706 nach Goldbach, 1705 nach Sakman. Weitere Ausgaben geben Goldbach und Sakman an.

The Turtle and the Sparrow von *Prior (1723).* Zum Schlufs ist auch an dieser Stelle Allan Ramsay's zu gedenken, der aufser seinen Übertragungen aus Lafontaine und Lamotte einige Originalfabeln geschrieben hat, nämlich:

Epistle,
To The Critic,
The Ram and the Buck,
The Ass and the Brock,
The Spring and the Syke,
The Boy and the Pig,
The Bee and the Fly,
Tit for Tat.

Der Vollständigkeit wegen seien noch folgende Prosafabelsammlungen angeführt:

1) The Fables of Pilpay, *containing many rules for the conduct of humane life; translated fram the French translation of G. Gaulmin and Dawnd Said by J. Harris. London 1699.*
2) Fables, moral and political, with large explications, translated from the Dutch. [In das Titelblatt des Exemplares im Brit. Mus. ist geschrieben: by John Witt?] 2 vol. London 1703.
3) Aesop naturaliz'd, *in a collection of fables and stories from Aesop, Pilpay & others. London 1711.*
4) Fables of Aesop and others. *Newly done into English with an application to each fable by Dr. Croxall. London 1722.*

Weitere Ausgaben: 3rd ed. 1731, 1745, 1747, 9th ed. 1770, 13th ed. 1786 und improved 1793, ferner 1797, 1798, 1799, 24. Ausgabe 1836.

G. F. Townsend veranstaltete 1877 eine Abkürzung dieser Sammlung.

b. Von Gay bis zum Schlusse des Jahrhunderts.

Ist die englische Fabel vor Gay hauptsächlich umarbeitend und paraphrasierend, so ist sie durch ihn in ganz andere Bahnen gelenkt worden. John Gay (1688—1732 nach Johnson, 1685—1732 nach D. N. B. Dieses stützt sich auf die *parish records* von Barnstaple.) hat alle seine Fabeln (1. Sammlung 1726, (nachdem D. N. B. aber 1727) mit 50, 2. Sammlung, geschrieben 1731/32, gedruckt 1738, mit 16 Fabeln [1]) frei erfunden, und sein Beispiel hat eine mächtige Anregung zu originellem Schaffen in der Fabel gegeben. Nach seinem Muster erfinden die meisten Fabulisten ihre Apologe selbst:

1) Wegen Ausgaben siehe p. 3. Johnson's Engl. poets, vol. X p. 509 ff. Vgl. auch die Einleitung zu Sarrazin's Ausgabe von Gay's Singspielen in Joh. Hoops' Englischer Textbibliothek. Berlin 1900.



Edward Moore (1712—1757) *fables for the Ladies* (1744)[1].

Robert Lloyd (1733—1764)[2]. *Genius, Envy and Time. The Satyr and the Pedlar. The Nightingale, the Owl and the Cuckow.*

Thomas Chatterton (1752—1770)[3]. *Fables for the Court. Addressed to Mr. Michael Clayfield of Bristol. (transcribed by Mr. Catcott, Oct. 19. 1796, from Chatterton's M. S.) The Shepherds.* (Ein Fragment,)

William Hamilton (1704—1754). *Miss and the Butterfly*[4]. *A fable in the manner of the late Mr. Gay.*

Christopher Smart (1722—1770, 1771 D. N. B.)[5], eine Sammlung von 18 Fabeln, aufserdem *Reason and Imagination. A fable* (1763).

William Wilkie (1721—1772) *fables* (1768)[6].

John Langhorne (1735—1779) *fables of Flora* (1771)[7].

Richard Jago (1715—1781) *Labour and Genius or the Mill-Stream and the Cascade*[8].

Henry Brooke (1706—1783) *fables* (4)[9].

Nathaniel Cotton (1731—1788) *fables* (6)[10].

William Cowper (1731—1800) *A fable*[11].

Mark Akenside (1721—1770) *Ambition and Content* (1737)[12].

Fables and Tales for the Ladies, *written by a Country Bookseller* 2nd ed. 1754 (1st ed. 1750).

Fables of Flowers for the female Sex. *Written for the amusement of her Highness the Princess Royal by the author of the Choice Emblems etc. London 1773.*

Fables for Grown Gentlemen, *or a fable for every Day in the Week. London printed for R. and J. Dodsley at Tully's Head. Pall Mall. 1701.*

Fables for Grown Gentlemen: *for the year 1770. London, printed for J. Dodsley, in Pall Mall 1770.*

Sentimental Fables, *designed chiefly for the use of ladies.*

---

1) Johnson's Engl. Poets XIV p. 509 ff.
2) ib. XIV p. 81 ff.
3) ib. XV p. 476.
4) ib. vol. XV p. 619.
5) ib. vol. XVI p. 58 ff.
6) ib. vol. XVI p. 178 ff.
7) ib. vol. XVI p. 443 ff.
8) ib. vol. XVII p. 307 ff.
9) ib. vol. XVII p. 405 ff.
10) ib. vol. XVIII p. 9 ff.
11) ib. vol. XVIII p. 654 ff.
12) Anglia XX, 8.

Fables for Youth. *Embellished with Copper-Plate Cuts. London 1777.*

Aufser den erwähnten Fabeln und Fabelsammlungen, sind noch viele einzelne Originalfabeln, in den verschiedenen litterarischen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts zerstreut, veröffentlicht worden. Ferner hat sich Dodsley in der Erfindung von Prosafabeln versucht, und auch die letzte Fabelsammlung des 18. Jahrhunderts[1]) enthält Originalfabeln. Der weitaus gröfsere Teil der seit Gay geschriebenen englischen Fabeln ist nun bekannt. Die Zahl derjenigen Fabeln, die entlehnte Stoffe behandeln, ist verhältnismäfsig klein.

Die antike Fabel fand nur mehr geringe Pflege, doch wurde sie nicht ganz vergessen:

Robert Lloyd (siehe pag. 46). *The Hare and the Tortoise* (1757)[2]).

John Byrom (1691—1763). *The Ape and the Fox*[3]). *The Country Fellows and the Ass*[4]).

Fables in Verse, *for the improvement of the young and old, by* Abraham Aesop, *Esq. London 1758.*

Der 1. Teil von Dodsley's Sammlung (1761) enthält eine Auswahl antiker Fabeln[5]), und in Bewick's Fabelbuch stammen die meisten der 68 Fabeln des 2. Teils aus dem Altertum.

William Whitehead (1715—1785) paraphrasierte eine Fabel des Phaedrus *(Cappellae et Hirci*, IV, 14): *The Goat's Beard (1777)*[6]) und James Beattie (1735—1803)[7]) schrieb zwei Fabeln mit antikem Inhalt. Die Sammlung **Moral Fables** [by John Stedman M. D. handschriftliche Note im Exemplar des Brit. Mus.], Edinbourgh 1784, besteht aus 50 antiken Fabeln, und auch die p. 24 erwähnten *eighty-nine fugitive fables* vom Jahre 1798 enthalten alte Fabelstoffe in neuer Bearbeitung. Zu den oben angeführten müssen noch einige in den Zeitschriften zerstreute Fabeln gezählt werden.

Aufser den antiken finden nur noch die französischen Fabulisten Eingang in England; von diesen, abgesehen von Lafontaine, hauptsächlich La Motte[8]). John Cunningham (1729—1773)[9]) hat 4 Fabeln von

---

1) Vgl. p. 24. Anm. 2.
2) Johnson's Engl. Poets vol. XV p. 82.
3) ib. vol. XV p. 195.
4) ib. vol. XV p. 196.
5) siehe p. 15.
6) Johnson's Engl. Poets vol. XVII p. 237 ff.
7) ib. vol. XVIII p. 547 u. p. 557.
8) Vgl. Allan Ramsay p. 16.
9) Johnson, Engl. Poets vol. XIV p. 433 ff.

La Motte übersetzt; in „*The Annual Register*“ vol. XV (1778) p. 222, findet sich eine hübsche englische Bearbeitung seiner Fabel „*Le Pélican et l'Araignée,*“ und in „*The Monthly Review*“ vol. 47 (1772) p. 57 ist eine Fabelsammlung [1]) kritisiert, deren Stoffe aus La Motte genommen sind. Natürlich hat Dodsley auch reichlich aus ihm geschöpft.

Aufser La Motte ist kein französischer Fabulist mehr namentlich erwähnt; es sind jedoch noch folgende 3 Werke anzuführen:

John Kidgell. *Original Fables in French and Englisch. 2 vol. London 1763.*

Sentimental fables, *translated from the French with the original and notes. To which is prefixed an Essay on Englisch Versification by a Country Curate. Brentford 1775.*

Fables calculated for the Amusement and Instruction of Youth; *originally dedicated, to a young Prince. Taken from the French. Taunton 1789.*

Die Bedeutung der eigenen Erfindung ist nach dieser Statistik unverkennbar. Stein hat das Streben nach Originalität in Deutschland dem Einflusse La Motte's zugeschrieben; in England jedoch habe ich keinen Anhaltspunkt für eine derartige Annahme gefunden, wenigstens vor Dodsley [2]) nicht. Bis zu Dodsley war Gay mafsgebend, und dieser Fabulist gibt uns selbst einen Schlüssel zu seiner Werkstätte, wenn er sagt: „*Though this is a kind of writing that appears very easy, I find it the most difficult of any that I ever undertook; after I have invented one fable and finished it, I despair of finding out another; but I have a moral or two which I wish to write upon*“ [3]). Ihm fällt demnach eine Moral ein und diese sucht er zur anschaulichen Erkenntnis zu bringen; er wird also innerlich zur Erfindung gedrängt. Damit stimmt der Umstand, dafs bei ihm die Moral der Fabel gewöhnlich vorangeht, ganz genau überein. Freilich mag, wie Joseph Jacobs meint [4]), das Verlangen, der Lafontaine Englands zu werden, ihn veranlafst haben, die Fabeln selbst zu erfinden, da er dann doch den Vorzug der Originalität vor dem grofsen Franzosen voraus hatte; doch bleibt das blofse Vermutung, deren Richtigkeit durch nichts bewiesen wird. Sei dem, wie ihm wolle; genug, das Beispiel Lafontaine's, welches lehrte, was aus einem alten Fabelstoffe zu machen ist, hat Gay nicht dazu gereizt, gegebene Fabelstoffe zu modernisieren.

---

1) The Oeconomy of Beauty. In a series of fables, address'd to the Ladies. Wilkie 1772.

2) Vgl. p. 22.

3) The Fables of John Gay . . . ed. by W. H. K. Wright, s. p. 3.

4) Jos. Jacobs, fables of Aesop, p. 1.

Bei ihrem Streben nach Originalität blieben die Engländer aber in der Erfindungskunst weit hinter den einfachen und meist naturwahren Fabeln Aesop's zurück; selbst Gay erreichte den Griechen an Tiefe und Wahrheit der Beobachtung und Komposition lange nicht.

Es mag von Interesse sein, das Urteil Dr. Samuel Johnson's über Gay's Fabeln zu hören: „*His fables seem to have been a favourite work; for having published one volume, he left another behind him. Of this kind of fables, the authors do not appear to have formed any distinct or settled notion. Phaedrus evidently confounds them with tales, and Gay, both with tales and allegorical prosopopeias. A fable or apologue, such as is now under consideration, seems to be in its genuine state a narrative, in which beings irrational, and sometimes inanimate, „arbores loquuntur, non tantum ferae*“, *are for the purpose of moral instruction, feigned to act or speak with human interests and passions. To this description the compositions of Gay do not always conform. For a fable, he gives now and then a tale, or an abstracted allegory* [1]; *and, from some, by whatever name they may he called, it will be difficult to abstract any moral principle. They are, however, told with liveliness; the versification is smooth; and the diction, though now and then a little constrained by the measure or the rhyme, is generally happy*“.

Im allgemeinen urteilt die zeitgenössische Kritik, soweit sie sich überhaupt mit den Fabeln beschäftigt, sehr mild über sie. Mitunter sah sie sich aber doch veranlafst, sich abfällig zu äufsern. So heifst es von dem anonymen Verfasser der „*Fables for Grown Gentlemen for the year 1770*“ *in „The Crit. Rev.*“ (vol. 29, p. 72): „*He is not only fabulous, but oracular, and it would puzzle the best head in England to find out the smallest meaning in many of his poems*“. Von *Langhorne's „fables of Flora*“ sagt dieselbe Zeitschrift (vol. 31, p 35): „*They are remote from common life. The plan of those fables is trifling and it is ill conducted. If smooth and lulling versification can atone for the want of sense, these fables will bring their author a temporary reputation*“.

---

1) Das gilt nicht allein für Gay. Auch die übrigen Fabulisten entfernen sich ziemlich oft von der eigentlichen Fabel, der Tierfabel, und verfassen Parabeln, Götterfabeln und allegorische Erzählungen, so Moore, Lloyd, Clatterton, Smart, Wilkie, Whitehead, Brooke, Cotton, Akenside und Dodsley. Auch die Zeitschriften enthalten ziemlich viele derartige Fabeln. Doch überwiegt die eigentliche Fabel noch ganz bedeutend. Hier ist die Annahme wohl sicher berechtigt, dafs La Motte mit seiner Definition der Fabel (vgl. p. 22) Anlafs zu Mifsverständnissen über ihr eigentliches Wesen gegeben hat.

c. Stoffe, die Lafontaine bearbeitet hat.

Natürlich finden sich unter den gegebenen Stoffen, die vor und nach Gay in England Behandlung finden, auch solche, denen schon Lafontaine kunstvollendete Form gegeben hat. Diese stoffliche Gemeinsamkeit zwischen Lafontaine und den betreffenden englischen Fabulisten ist jedoch eine zufällige und ist der Gemeinsamkeit der Quellen zu verdanken, nicht etwa dem Umstande, dafs die Engländer direkt aus dem Franzosen geschöpft hätten. Aufser den in den Abschnitten II B und D angeführten englischen Bearbeitungen Lafontaine'scher Fabeln läfst sich in der englischen Fabeldichtung eine direkte Entlehnung aus Lafontaine nicht nachweisen. Nun folgen die Lafontaine'schen Fabeln, deren Stoffe in England wiederkehren[1]):

Lafontaine, Buch I, Fabel 1. La Cigale et la Fourmi.
Aesop returned from Turnbridge; (Fabel 6). (Siehe p. 41).
Arwaker; (Buch II, Fabel 18). (Siehe p. 41 f.).
Abraham Aesop; (Siehe p. 47).
Bewick; Teil II, Fabel 28 und III, 2. (S. p. 23 Anm.).
Fugitive Fables: Prudential (Fabel 8). (S. p. 24 Anm. 2).

2. Le Corbeau et le Renard.
Arwaker (I, 68).
Bewick (II, 3).
The Fox and the Crow (in „*The Westminster Magazine*", vol. 3, 1775).

3. La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Boeuf.
The Frog and the Ox (in „*The Gentleman's Journal*", Jan. 1692).
Arwaker (III, 46).
Bewick (II, 62).
Stedman (44). (Siehe p. 47).

5. Le Loup et le Chien.
Aesop returned from Turnbridge (10).
Somerville (7). (Siehe p. 43).
Bewick (III, 3).
Stedman (19).

6. La Genisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion.
Arwaker (II, 7).
Yalden (2). (Siehe p. 43).

1) Die folgende Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es mögen in den Zeitschriften noch manche Fabeln enthalten sein, die Lafontaine'sche Stoffe behandeln, aufserdem ist Croxall aufser Acht gelassen, der mir nicht mehr zugänglich war, als ich diese Tabelle anfertigte.



9. Le Rat de ville et le Rat des champs.
Arwaker (I, 62).
Bewick (II, 2).

10. Le Loup et l'Agneau.
Arwaker (I, 29).

16. La Mort et le Bûcheron.
Arwaker (III, 14).
Bewick (II, 47).
Stedman (37).

17. L'Homme entre deux âges, et ses deux Maîtresses.
Somerville (14).

20. Le Coq et la Perle.
Aesop at Turnbridge (2).
Arwaker (I, 28).
Bewick (II, 1).

22. La Chêne et le Roseau.
Arwaker (I, 7).
Stedman (16).

II. 2. Conseil tenu par les Rats.
Arwaker (III, 48).
Bewick (II, 46).
Fugitive fables (*Prudential*, 20).

3. Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe.
Aesop at Turnbridge (4).
Somerville (4).

9. Le Lion et le Moucheron.
The Lyon and the Fly (in „*The London Magazine*", vol. 33; 1764).

11. Le Lion et le Rat.
Arwaker (I, 63).
Stedman (17).

12. La Colombe et la Fourmi.
Bewick (II, 63).
Fugitive fables (Moral, 32).

14. Le Lièvre et les Grenouilles.
Arwaker (III, 35).
Bewick (II, 5).

15. Le Goq et le Renard.
Arwaker (I, 49).
Bewick (II, 41).



16. Le Corbeau voulant imiter l'Aigle.
Arwaker (II, 53).

17. Le Paon se plaignant à Junon.
Stedman (23).

III. 1. Le Meunier, son Fils et l'Ane.
Awaker (IV, 31).
Byrom (Siehe p. 47).

4. Les Grenouilles qui demandent un Roi.
Aesop at Paris (Siehe p. 41).
Arwaker (IV, 1).
Somerville (10).

5. Le Renard et le Bouc.
Arwaker (III, 11).
Bewick (III, 20).
Stedman (25).

6. L'Aigle, la Laie et la Chatte.
Bewick (II, 40).
Stedman (39).

8. La Goutte et l'Araignée.
Arwaker (II, 68).

11. Le Renard et les Raisins.
Aesop returned from Turnbridge (3).
Aesop at Bathe (Siehe p. 41).
Abraham Aesop.
Bewick (III, 48).

13. Les Loups et les Brebis.
Arwaker (I, 45).

14. Le Lion devenu vieux.
The fable of the old Lyon (in „*The London Magazine*“ vol. 8; 1739).
Stedman (7).
Fugitive fables (Moral, 8).

16. La Femme noyée.
Arwaker (I, 54).

17. La Belette entrée dans un grenier.
Arwaker (I, 61).
Yalden (7).

IV. 1. Le Lion amoureux.
Aesop at Paris.

2. Le Berger et la Mer.
Arwaker (III, 39).
Abraham Aesop.
3. La Mouche et la Fourmi.
Berwick (II, 6).
Stedman (11).
5. L'Ane et le petit Chien.
Aesop returned from Turnbridge.
Stedman (20).
8. L'Homme et l'Idole de bois.
Aesop from Islington (p. 87).
Arwaker (III, 2).
9. Le Geai paré des plumes du Paon.
Arwaker (I, 9).
Stedman (6).
Fugitive fables: (Prudential, 5).
11. La Grenouille et le Rat.
Stedman (49).
14. Le Renard et le Buste.
Arwaker (II, 59).
Prior. (Siehe p. 42).
Abraham Aesop.
15. Le Loup, la Chèvre et le Chevreau.
Arwaker (II, 60).
18. Le Vieillard et les Enfants.
Bewick (II, 12).
20. L'Avare qui a perdu son trésor.
Arwaker (II, 62).
Abraham Aesop.
Stedman (38).

V. 1. Le Bûcheron et Mercure.
Arwaker (III, 7).
Bewick (II, 17).
2. Le Pot de terre et te Pot de fer.
Bewick (II, 56).
Stedman (31).
3. Le petit Poisson et le Pêcheur.
Arwaker (II, 50).
5. Le Renard ayant la queue coupée.
Aesop at Whitehall (p. 87).

Arwaker (III, 52).
Bewick (II, 23).
Stedman (36).

6. La Vieille et les deux Servantes.
Arwaker (II, 2).

7. Le Satyre et le Passant.
Arwaker (III, 27).
Bewick (II, 39).
Stedman (33).

9. Le Laboureur et ses Enfants.
Abraham Aesop.
Bewick (II, 13).

10. La Montagne qui accouche.
Arwaker (II, 5).
Bewick (II, 51).
Stedman (27).

11. La fortune et le jeune Enfant.
Arwaker (I, 37).

14. L'Ane portant des Reliques.
Abraham Aesop.

16. Le Serpent et la Lime.
Bewick (II, 50).
Stedman (10).

19. Le Lion s'en allant en guerre.
Abraham Aesop.

20. L'Ours et les deux Compagnons.
Stedman (30).

21. L'Ane vêtu de la peau de Lion.
Aesop at Whitehall.
Arwaker (I, 56).
Abraham Aesop.
Stedman (28).

VI. 3. Phébus et Borée.
Arwaker (I, 16).
Yalden (11).

9. Le Cerf se voyont dans l'eau.
Arwaker (II, 41).
Abraham Aesop.
Bewick (II, 14).
Stedman (8).

10. Le Lièvre et la Tortue.
Lloyd. (Siehe p. 46).

13. Le Villageois et le Serpent.
Arwaker (III, 18).
Bewick (II, 15).
Stedman (2).

14. Le Lion malade et le Renard.
Arwaker (II, 10).

15. L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette.
Stedman (43).

16. Le Cheval et l'Ane.
Aesop at Turnbridge.
Arwaker (II, 30).
Bewick (II, 7).
Stedman (15).

17. Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre.
Aesop at Paris.
Arwaker (I, 11).
Abraham Aesop.
Bewick (II. 9).
Stedman (5).

18. Le Chartier embourbé.
Arwaker (I, 1).
Bewick (II, 54).
Stedman (34).

21. La jeune Veuve.
Arwaker (I, 27).

VII. 12. L'Homme qui court après la Fortune, et l'Homme qui l'attend dans son lit.
Somerville (The Fortune-Hunter).

VIII. 1. La Mort et le Mourant.
Aesop returned from Turnbridge.
Abraham Aesop.

17. L'Ane et le Chien.
Arwaker (I, 65).
Stedman (1).

IX. 3. Le Singe et le Léopard.
Stedman (18).

7. La Souris métamorphosée en Fille.
Arwaker (IV, 5).
Pitt. (Siehe p. 42).

9. L'Huître et les Plaideurs.
Aesop at Turnbridge.
Somerville (8).

14. Le Chat et le Renard.
Arwaker (II, 49).
Bewick (II, 58).

X. 3. La Tortue et les deux Canards.
Arwaker (III, 34).
Stedman (14).

6. Le Loup et les Bergers.
James Beattie. (Siehe p. 47).

7. L'Araignée et l'Hirondelle.
Bewick (II, 26).

XII. 11. L'Aigle et la Pie.
Arwaker (I, 40).

13. Le Renard les Mouches et le Hérisson.
Yalden (13).
Somerville (6).

2. Metrische Form.

a. Bis zu Gay.

In den Fabeln des 17. Jahrh. ist in der Regel das *heroic couplet* zur Anwendung gekommen, und es erfreute sich auch noch im Anfang des 18 Jahrh. ziemlich grofser Beliebtheit. In den auf p. 41 f. angeführten Aesop-Fabeln wurde es am häufigsten gebraucht; Arwaker hat sämtliche Fabeln in diesem Versmafs geschrieben, Thomas Parnell, Christopher Pitt haben es in ihren Fabeln, Yalden und Somerville in den „Morals" ihrer Fabeln angewendet. „*The Fable of the Beasts and their King*", und „*The Reward of Ambition*" sind in *heroic couplets* abgefafst; endlich schrieb Allan Ramsay zwei seiner Fabeln, nämlich: „*The Fox and the Rat*" und „*The Fable of the condemn'd Ass*" in diesem Metrum.

Es macht sich indes schon gegen das Ende des 17 Jahrh. eine grofse Vorliebe für Abwechslung in der Form geltend, die für die Fabel in den ersten Dezennien des folgenden Zeitraums besonders charakteristisch ist. In den oben erwähnten Aesop-Fabeln werden aufser dem *heroic couplet* hauptsächlich folgende Metren gebraucht:

1) das kurze Reimpaar,

2) Strophe aus 4 viertaktigen paarweise reimenden Versen; (Vgl. Schipper II. p. 479).

3) das *Common Metre.*

4) die Schweifreimstrophe 4a 4a 3b 4c 4c 3b[1]) (Schipper II. p. 501). Das sind die häufigsten Formen; daneben finden sich noch folgende Schweifreimstrophengebilde vereinzelt vor:

1) 4a 2b 4a 4a 2b[2])
2) 4a 3b 4a 4a 3b
3) 5a 4a 3b 4c 4c 5b

Damit ist die Mannigfaltigkeit der in diesen Fabeln gebrauchten Metren noch nicht erschöpft. In ziemlich vielen Fabeln folgen fünf-, vier-, und dreitaktige Verse willkürlich und durch verschiedenartige Reime verbunden aufeinander, oder sind in lange Strophen gefügt, deren Analyse überflüssig ist, da derartige Strophen sich nicht wiederholen. Eine Fabel kann aus zwei oder mehr langen ungleichen Strophen bestehen. Die Verse sind in diesen Fabeln in der Regel jambisch; nur in ganz wenigen Fällen sind paarweise reimende jambisch-anapästische Verse verwendet. Die „Moral“ ist manchmal in dem Metrum der jeweiligen Fabel abgefafst; oft jedoch ist sie in ein gleichmetrisches Versmafs gekleidet, wenn die Fabel ungleichmetrisch ist, und umgekehrt.

Denselben metrischen Charakter, wie die oben besprochenen Fabeln. haben Stacy's Versbearbeitungen L'Estrange'scher Fabeln[3]). Auch Yalden und Somerville lieben, obwohl sie nur jambische Verse verwenden, Abwechslung in ihren Fabeln. Yalden gebraucht folgende Metren:

1) das kurzc Reimpaar:

2) das *Common Metre:*

3)	4)	5)	6)	7)	8)	9)
4a	4a	4a	5a	5a	4a	4a
4a	3b	3b	4b	3b	4b	4b
3b	4a	4a	4b	4a	4a	4a
4c	4b	3b	5a	3b	5b	4b
4c	4c	5c		5c		5c
3b	4c	5c		5c		5c

Somerville ist nicht ganz so reichhaltig; er wendet in 7 Fabeln das kurze Reimpaar an, in anderen das *Common Metre* mit Kreuzreim, und folgende Schweifreimstrophe: 3a 3a 3b 3c 3c 3b. 2 Fabeln schrieb er in einem freien Versmafs, d. h., drei-, vier-, und fünftakter wechseln beliebig ab und reimen ganz willkürlich paar- oder kreuzweise.

1) Die Zahlen geben die Verstakte, die Buchstaben die Reime an.

2) Eine ähnliche Strophe führt Schipper an, in Metrik II, p. 517 § 289; nur hat sie einen Viertakter mehr.

3) Siehe p. 43.

In einem ähnlichen Metrum ist „*The Fable of the Cods-Heads*“ abgefafst.

Die von Johnson Matthew Prior zugeschriebenen Fabeln „*The Widow and her Cat*“ und „*When the Cat is away, the Mice may play*“ sind in folgende Abart der Schweifreimstrophe gekleidet: 4a 3b 4a 4a 3b.

Swift schrieb seine Fabel „*The Dog and the Thief*“ in einer ungleich metrisch-jambisch anapästischen Strophe: 4a 3b 4a 3b.

In der grofsen Mannigfaltigkeit der Metren gewinnt nach dem *heroic couplet* das kurze Reimpaar besondere Bedeutung. Das kurze Reimpaar wurde schon bei den Aesopparaphrasen und bei Yalden und Somerville genannt. William King überträgt einen Aesopischen Apolog „*The Eagle and the Robin*“ in „*familiar verse,*“ d. h. in das kurze Reimpaar[1]); aufserdem gebrauchte es Swift in seiner Fabel „*The two Bitches*“. Prior schrieb seine „*The Mice,*“ die Fabel von *Phaedrus* und „*The Turtle and the Sparrow*“ in diesem Versmafs. Ferner ist hier die Fabel „*'Tis Pity they should be parted*“ zu erwähnen; und *last not least,* Allan Ramsay, der die meisten seiner Fabeln in das *short couplet* gekleidet hat. (In 2 Fabeln wendet er jedoch Strophen an, die aus 4 kreuzweise reimenden Verse bestehen).

b. Von Gay bis zum Schlusse des Jahrhunderts.

Macht sich in dem Zeitraum vor Gay eine verhältnismäfsig grofse Mannigfaltigkeit in der metrischen Form geltend, so trägt die Fabel darin seit Gay im Gegenteil den Charakter grofser Eintönigkeit.

Durch Butler's Hudibras (1663—78) ist das kurze Reimpaar in England sehr populär geworden, und es ist gewifs diesem Umstande zuzuschreiben, dafs dieses Versmafs gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in den Fabeln zu verhältnismäfsig häufiger Anwendung gelangte. Konnten King und Mandeville den hudibrastischen Vers als *familiar verse* bezeichnen, so hat Gay wohl geglaubt, dafs dieses Metrum geeignet sei, seine Fabeln dem englischen Volke vertraut zu machen. Er schrieb also seine sämtlichen Fabeln im »kurzen Reimpaar.« Der Erfolg ist auch nicht ausgeblieben: Seitdem hat dieses Metrum fast das Monopol für die Fabel. Gay's Beispiel folgend wendeten Moore, Lloyd, Chatterton, Hamilton, Smart, Wilkie, Jago, Brooke, Whitehead, Cotton, Cowper und Beattie in ihren Fabeln ausschliefslich das kurze Reimpaar an; aufserdem sind fast alle Versfabeln in der Bewik'schen Sammlung, die „*Fables and Tales, written by a Country-Bookseller,*“ die „*Moral Fables*“ von Stedman, die „*89 fugitive fables*“ und die meisten in den Zeitschriften zerstreuten Fabeln in diesem Versmafs geschrieben.

1) Auch Mandeville nennt dieses Metrum „familiar.“ Vgl. p. 11.



Neben diesem Fabelmetrum *par excellence* hat nur das *heroic couplet* noch einige Bedeutung. Der p. 48 erwähnte *Country Curate* glaubte, den Phaedrus'schen Senar im Englischen am besten durch den *heroic verse* ersetzen zu können; er übertrug also seine französischen Vorlagen in englische *heroic couplets*. Nach ihm erschien noch eine Sammlung, in der das *heroic couplet* verwendet ist: *The Fables of Flowers* (p. 46) aufserdem schrieb Akenside seine Fabel in diesem Versmafs (p. 46).

Goldsmith unterscheidet einige Male die „Moral" äufserlich von der Fabel dadurch, dafs er sie in den *heroic verse* kleidet. Unter den in den Zeitschriften zerstreuten Fabeln finden sich ebenfalls einige, die im *heroic couplet* geschrieben sind.

Aufser dem kurzen und heroischen Reimpaar treten noch folgende Metren sporadisch auf: Langhorne macht für seine „*Fables of Flora*" von der Strophe Gebrauch: 4 a 4 b 4 a 4 b. Diese erleidet nur Veränderungen im Reime. Einmal wendet er den *blank verse* an.

Im „*Westminster Magazine*", vol. III (1775) p. 445 findet sich eine Fabel, die in ungleichmetrische jambisch-anapästische Strophen gekleidet ist, nach dem Schema: 4 a 3 b 4 a 3 b (Vgl. Swift p. 58).

In diesem Versmafs ist ferner die 24. Fabel *(The Sheep and the Bramble-Bush)* des 3. Teils der Bewick'schen Sammlung abgefafst.

John Byrom wendete für seine Fabel „*The Ape and the Fox*" Strophen an, welche aus 6 paarweise reimenden vierhebigen Versen bestehen, während Cunningham die paarweise reimenden vierhebigen Verse nicht zu Strophen verbindet.

Gay beherrscht also in Bezug auf die Form fast das ganze Fabelgebiet. Das englische Volk gewöhnte sich so sehr an das fliefsende Gleichmafs des Gay'schen Fabelmetrums, dafs es nicht nur kein Bedürfnis nach einem freien Versmafs von der Art Lafontaine's hatte, sondern geradezu einen Widerwillen dagegen empfand. Dies wird durch die auf p. 27 angeführte Entschuldigung wegen des Versuchs, ungleiche Verse anzuwenden, bestätigt. So stand man den Versuchen freier Versifikation, die Robert und James Dodsley nach dem Beispiele und im Stile la Motte's machten[1]), mit Vorurteilen gegenüber. Freilich waren ihre Erzeugnisse nicht im Stande diese Vorurteile zu brechen; der litterarische Unwert derselben und die Minderwertigkeit ihrer Versifikation konnten sie nur noch erhöhen. Es seien nur ein paar Proben angeführt, die genügend zeigen, welcher Art diese Versuche freier Versifikation sind:

---

1) Vgl. p. 46.

The Spider and the Fly.

With Malice fell,
A Spider watch'd within his cell,
Ready to sally
The unwary traveller to souse,
Like a Jew broker in the alley,
Or a Dutch merchant in his counting house,
Like them he correspondeth far and near,
And tho'his trade was intricate and dark,
He manag'd his affairs and kept them clear,
Without a partner or a clerk.

(Fable 6; R. and J. Dodsley, 1761)

oder: *A Fox, with death before his eyes,*
And at his back
The Furies, with their whips and cries,
Encouraging the hellish pack,
Stood on a precipice's brink,
Having but little time to think,
Of friends of every kind,
And all resources now bereft,
Presence of mind
Was all the Fox had left.

(fable 21. J. Dodsley 1770.)

Diese Versuche sind natürlich ganz ohne Bedeutung geblieben und haben auch für die Geschichte der Fabel keinerlei Wert. Es ist bezeichnend, dafs kein bedeutenderer Fabeldichter auf den Gedanken gekommen ist, eine ähnliche freie Versifikation in England einzuführen.

So blieb die englische Fabel auch hinsichtlich der Form vollständig national.

3. Die Moral.

Im 17. Jahrhundert und noch am Anfang des 18., bis zu Gay, wurde die Moral nach dem Muster des Phaedrus von der Fabel getrennt und an das Ende der Erzählung gestellt. Freilich unterscheiden sich die Fabulisten gegen das Ende des 17., und im Anfange des 18. Jahrhunderts, so auch Yalden und Somerville, von den früheren in Bezug auf die „Moral" in zwei Punkten. Erstens beschränken sie sich in ihr nicht auf die in der Fabel liegende Lehre, sondern wenden die Fabel auf Zeitverhältnisse, nicht selten solche politischer Art, an. Zweitens widmen sie der „Moral" nicht mehr blos einige Verse, sondern geben ihr eine

grösere Ausdehnung. Immer steht sie aber am Ende der Fabel und fehlt nie.

Gay nun hat auch in der „Moral" einen Wandel geschaffen. Er schickt sie der Fabel meistens voran; ganz selten nur stellt er sie an's Ende; ziemlich häufig aber legt er sie in die Fabel hinein, und läst sie durch eine Fabelfigur aussprechen. In dieser neuen, künstlerisch freien Behandlung der Moral, könnte man den Einflus Lafontaine's vermuten; merkwürdig ist es aber immerhin, das Gay, im Gegensatz zu Lafontaine, die Moral der Fabel selten folgen läst. Der Umstand, das Gay zuerst einen moralischen Satz ausspricht, und ihn durch die Fabel illustriert, entspricht Gay's Auffassung von der Fabel[1]) vollständig und ist für ihn charakteristisch. Er fand in dieser Hinsicht fast allgemeine Nachahmung. Moore und die übrigen Fabulisten schicken ebenfalls der Fabel eine moralische Betrachtung voran. Nur ganz selten steht eine kurze Moral am Ende. Sehr häufig dagegen spricht sie eine Fabelfigur mehr oder weniger breit aus.

Von sämtlichen Fabulisten nach Gay, unterscheidet sich Cunningham, der seine Stoffe La Motte entlehnt hat. Er stellt regelmäsig eine, nur ein paar Verse umfassende Moral an das Ende der Fabel. Dodsley läst, sich an die Vorschrift la Motte's haltend, die Moral fast immer der Fabel folgen, oder legt sie, nicht zum Vorteil seiner Fabeln, in diese selbst hinein.

4. Behandlung der Fabel.

Wenn Saint-Marc Girardin sagt: *„Les fables anglaises et particulièrement celles de Gay, le plus accrédité des fabulistes anglais au 18ième siècle, ne ressemblent aucunement aux fables de Lafontaine, elles n'ont ni la grâce, ni le malice, ni la causerie ingénieuse, ni l'élévation simple et touchante*[2])," so gibt er ganz summarisch einige äusere, die englische von der Lafontaine'schen Fabel unterscheidende Merkmale an, vergist aber gerade das, was das innere Wesen der Lafontaine'schen Fabel ausmacht, dem der englischen entgegenzusetzen. Übrigens widerspricht sich Girardin später, wenn er sagt: *‚L'utilité a plus de part dans les fables anglaises que dans les fables françaises; et cette utilité qui rentre si bien dans le génie et dans le caractère anglais, mais qui est accompagnée de grâce, souvent même d'élévation, me touche beaucoup*"[3]). Freilich stellt er hier ein anderes, ein wichtigeres Merkmal auf, das der

1) Siehe Citat aus Gay: p. 48.

2) Saint-Marc Girardin: Lafontaine et les fabulistes, vol. 2 p. 348.

3) ib. p. 376 f.

Nützlichkeit. Lafontaine weicht in dieser Beziehung von der allgemein üblichen Auffassung der Fabel ab; bei ihm tritt ihr Zweck in den Hintergrund, bei ihm, dem echten Künstler, wird sie auch gegen seinen Willen Selbstzweck; sie wird ein Kunstwerkchen, dessen Wert in ihm selbst, nicht in seinem Zwecke liegt. Man vergifst bei ihm die Absicht, und kann sich ungestört dem künstlerischen Genusse überlassen; und doch verfehlen seine Fabeln ihren Zweck nicht. Das Gefühl des ästhetischen Wohlbehagens wirkt auch bessernd, da es ja nicht nur der Befriedigung des sinnlichen und intellektuellen, sondern auch des moralischen Bewufstseins entspringt. Ganz anders bei den Engländern. Da ist die Fabel nur Mittel zum Zweck; dieser ist Belehrung, und zwar in der Moral und in praktischer Lebensweisheit oder in der Politik. Zuweilen wird die Fabel auch als Kampfmittel in Streitfragen benützt.

So gibt es in England 3 Fabelklassen:

1) Die moralisierende Fabel mit der Unterordnung der eine praktische Lebensweisheit vortragenden Fabel. 2) Die politisierende. 3) Die polemisierende Fabel[1]). Diese 3 Fabelklassen, die auf verschiedenen Feldern wachsen, haben ein gemeinsames Lebensprinzip: das Verlangen, durch sie in bestimmter Absicht zu wirken. Die Existenz der letzten zwei Klassen charakterisiert die erste und erklärt das üppige Sprossen derjenigen moralisierenden Fabeln, die ein spezielles Lehrobjekt auswählen, wie z. B. Moore's *„Fables for the Ladies,“* Langhorne's *„Fables of Flora“* und viele andere Fabeln, die sich speziell um die Damen annehmen einerseits, und andrerseits die Sammlung: *„Fables for Grown Gentlemen.“*

Dafs die englische Fabel gewolltes Mittel zum Zweck ist, wäre an und für sich nichts Besonderes; das ist die Fabel allgemein. In England aber tritt der Zweck deutlich in den Vordergrund, drängt sich dem Leser mit Eifer auf. So sollte man glauben, dafs die englische Fabel zu der den Zweck nicht verhüllenden Durchsichtigkeit, Einfachheit und Kürze der antiken Fabel zurückgekommen wäre, und dafs Lessing durch seine Fabeln und seine Abhandlungen über die Fabel (erschienen im Jahre 1759) für die weitere Entwicklung des englischen Apologs einen gewaltigen Einflufs hätte ausüben können. Doch dem ist nicht so. Diese Art widerstrebt dem englischen Wesen. Die ganze englische Literatur entbehrt den epigrammatischen Charakter, welcher der antiken und Lessing'schen Fabel eigen ist; sie liebt von den ältesten Zeiten bis auf

---

1) Diese letzte Klasse ist allerdings nicht umfangreich. Die berühmteste Fabel des 18. Jh's., die ihr angehört, ist die „Fable of the Bees, or Private Vices Public Benefits“, London 1714. Vgl. P. Goldbach, B. de Mandeville's Bienenfabel, Halle 1886, P. Sakmann, B. de Mandeville und die Bienenfabel Conterverse Freiburg 1897.

die Gegenwart eine behagliche Breite in Schilderung und Erzählung. So auch die englische Fabel: „*Ils ne proscrivent pas,*“ sagt Saint-Marc Girardin von den englischen Fabulisten, „*l'entrain des personnages, l'intervention railleuse ou touchante du poète ou du narrateur. Ils ne veulent pas seulement piquer la curiosité du lecteur, comme par une énigme, ou l'avertir par un précepte: ils veulent lui plaire et l'attirer.*“

Dieses Bestreben macht sich schon vor Lafontaine geltend. Ogilby schlägt schon im Jahre 1651 einen behaglichen, ja gesprächigen Plauderton an und sucht die Erzählung in den Vordergrund zu rücken. Die Verfasser der Aesop-Paraphrasen, (vgl. p. 41), Arwaker und Thomas Yalden folgen ihm nach. Der Letztere mag Lafontaine gekannt haben, aber beeinflufst ist er nicht von ihm. Arwaker scheint dagegen Lafontaine nicht gekannt zu haben. Er führt viele Fabeldichter an, Lafontaine erwähnt er nicht. Bei dem Versuche, die verachtete Fabel zu Ansehen zu bringen, hätte er sich gewifs auf die Autorität Lafontaine's berufen, wenn er ihn gekannt hätte. Es läfst sich bei einem für die Fabel so begeisterten und verständnisvollen Manne, wie Arwaker, nicht annehmen, dafs er Lafontaine nicht als Autorität in der Fabel anerkannt hätte. Er ist lediglich durch den Wunsch, die Fabel dem englischen Volke vertraut zu machen, auf den Gedanken gekommen, sie zu modernisieren. Er sagt: „*Truth must appear in the insinuating disguise of Fiction and by a pleasing Fable they* (die Menschen) *must be led insensibly to the wisdom of an instructing Moral*[1]).“ So mufs die Fabel notwendig gefällig und angenehm ausgestattet werden. „*As for the fables,*“ sagt er weiter, „*I made choice of dressing them in verse, as more easie for the memory and more diverting to the fancy, and I have endeavoured to give them all the turns, I thought they would bear to make them as agreeable and entertaining as I could*[2]).“

So war also das Verlangen, dem Leser zu gefallen und ihn anzuziehen, ohne das Zuthun Lafontaine's in die englische Fabel gekommen, und Gay ist auf schon gebahnte Wege getreten, als er seine Fabeln schrieb. Mit Gay ist aber die Behandlung der Fabel für die Folge definitiv festgestellt worden. Der Zweck bleibt auch bei Gay gebieterisch im Vordergrund, läfst aber der Erzählung genug Raum, sich zu entfalten. Diese bildet also einen wesentlichen Bestandteil der englischen Fabel, und wenn Wallbeck am Ende des Jahrhunderts sich berufen fühlte, die Fabel in dieser Hinsicht nach dem Muster Lafontaine's zu reformieren, so hat er eigentlich nichts Neues in sie getragen. Offenbar war ihm die

---

1) Arwaker, Truth in Fiction, preface, p. 3.
2) ib. p. 12.

englische Erzählungsweise nicht frisch und unterhaltend genug, und er hat dann darin des Guten zuviel gethan.

Die englische Erzählungsweise in der Fabel unterscheidet sich aber bedeutend von der Lafontaine's. Man vermifst in der englischen Fabel einerseits die sachliche Kürze, andererseits den anmutigen Schmuck und die freie Grazie, die wir bei Lafontaine bewundern. Wenn dieser etwas mit kurzen treffenden Worten charakterisiert, wenn er etwas mit feinem Sinn andeutet, wird der Engländer breit und wortreich; alles wird genau geschildert und auf's pünktlichste erzählt. Gay befleifsigt sich von allen Fabeldichtern, wenigstens in seinen ersten Fabeln, am meisten prägnanter Kürze; er zeichnet mit markigen Strichen:

Two Monkies went to Southwark fair,
No critics had a sourer air . . . . (Fable 40.)

oder: *An Owl of grave deport and mien,*
Who (like the Turk) was seldom seen,
Within a barn had chose his station,
As fit for prey and contemplation:
Upon a beam aloft he sits,
And nods and seems to think by fits. (Fable 41);

oder: *A village Cur, of snappish race,*
The pertest puppy of the place. (Fable 46);

oder: *A Mastiff of true English blood,*
Lov'd fighting better than his food. (Fable 34.)

Er weifs nicht blofs mit kurzen Strichen zu charakterisieren, auch seine Erzählungsweise ist, solange er nicht in Betrachtungen verfällt, von trefflicher, epischer Lebendigkeit und Frische. Dadurch zeichnet sich jede Fabel aus; ich nehme die erste beste heraus:

The wind was high, the window shakes,
With sudden start the Miser wakes;
Along the silent room he stalks,
Looks back and trembles as he walks,
Each lock and every bolt he tries,
In every creek and corner spies;
Then opes the chest with treasure stor'd,
And stands in rapture o'er his hoard.
But now, with sudden qualms possest,
He wrings his hands, he beats his breast,
By conscience stung, he wildly stares,
And thus his guilty soul declares.

(*The Miser and Plutus.* Fable 16.)

Von geradezu grofsartiger Schönheit, Lebendigkeit und Bewegung ist der Anfang der 15. Fabel:

The Philosopher and the Pheasant.

The Sage, awak'd at early day,
Through the deep forest took his way;
Drawn by the music of the groves,
Along the winding gloom he roves:
From tree to tree the warbling throats
Prolong the sweet alternate notes;
But, where he past, he terrour threw,
The song broke short, the warblers flew;
The thrushes chatter'd with affright,
And nightingales abhor'd his sight;
All animals before him ran,
To shun the hateful sight of man.

Nicht weniger plastisch ist das Bild des sterbenden Fuchses:

A fox, in life extreme decay,
Weak, sick and faint expiring lay:
All appetite had left his maw,
And age disarm'd his mumbling jaw,
His numerous race around him stand,
To learn their dying sire's command,
He rais'd his head with whining moan,
And thus was heard the feeble tone:
Ah! sons! From evil ways depart;
My crimes lie heavy on my heart.
See, see, the murder'd geese appear!
Why are those bleeding turkeys there?
Why all around this cackling train,
Who haunt my ears for chicken slain? . . . .

(*The Fox at the point of Death.* Fable 29.)

Man wird an Lafontaine'sche Kunst erinnert, wenn man solche Stellen liest; doch sind sie das selbständige Resultat der Dichtereigenschaften Gay's; er hat ein warmes fühlendes Herz, dichterische Phantasie und tiefes Naturempfinden, Eigenschaften, die er mit Lafontaine gemein hat und welche ihn zu ähnlichem Schaffen befähigen und drängen. Wie weit sich trotzdem seine Fabeldichtung von der Lafontaine's unterscheidet, wird die weitere Untersuchung zeigen.

Ähnliche Prägnanz im Ausdruck und Sachlichkeit der Darstellung findet sich sonst nirgends in der englischen Fabellitteratur. Die übrigen

Fabulisten halten sich nicht an das wesentlich Charakteristische, sondern verbreiten sich, wenn auch mitunter nicht ohne Humor, über Umstände, die eigentlich nicht zur Sache gehören und überflüssig sind. Man vergleiche z. B. Yalden's:

The blind Woman and her Doctors.

A wealthy matron, now grown old,
Was weak in every part:
Afflicted sore with rheums and cold,
Yet pretty sound at heart.
But most her eyes began to fail,
Deprive'd of needful light:
Nor could her spectacles avail,
To rectify her sight.

Das Wesentliche ist, dafs sie blind ist; die Ärzte müssen auch nur an ihren Augen kurieren, und doch erzählt uns der Fabulist, dafs sie allerhand Beschwerden, dabei aber ein hübsch gesundes Herz hat. Oder Christopher Smart's:

The Brocaded Gown and Linen Rag.

From a fine lady to her maid,
A Gown descended of brocade.
French! — yes, from Paris — that's enough,
That would give dignity to stuff.
By accident or by design
Or from some cause, I can't devine;
A linen rag (sad source of wrangling!)
On a contiguous peg was dangling,
Vilely besmear'd — for late his master
It serv'd in quality of plaister.

Diese Stellen mögen genügen, die englische Erzählungsweise zu illustrieren. Wie in den englischen Romanen des 18. Jahrhunderts macht sich also auch in der Fabel eine Ausführlichkeit und Breite in Erzählung und Darstellung geltend, die die Neugierde mehr als befriedigt; sie übersättigt, ermüdet unsere Aufmerksamkeit. Diese Neigung hat viele Fabeln zu einer geradezu erschreckenden Ausdehnung gebracht. So umfafst Somerville's *„The Bald Bachelor“* 222 Verse, sein *„Fortune-Hunter“* ist in 5 Gesänge abgeteilt, von denen jeder ungefähr diese Zahl Verse enthält. Von unheimlicher Länge sind auch die Fabeln Lloyd's und Wilkie's, und Brooke's Erzählungen geben den eben erwähnten Fabelungeheuern Somerville's an Ausdehnung nicht viel nach.

Wie der englische Charakter ist auch die nationale Fabel nicht ohne Humor. Freilich kann man ihn nicht mit dem feinen sprühenden gallischen Witz vergleichen, wie er sich in den Fabeln Lafontaine's kund gibt; er ist nicht so zündend; er entbehrt die boshafte und doch nicht beleidigende Ironie Lafontaine's. Der gallische Humor ist eben ironisch, der englische ist komisch, und das ist auch der Unterschied zwischen dem Humor Lafontaine's und dem der englischen Fabel. Man vergleiche z. B. Gay's Tadel menschlicher Überhebung:

The man his contemplation thus began:
When I behold this glorious show,
And the wide watery world below,
The scaly people of the main,
The beasts that range the wood or plain,
The wing'd inhabitants of air,
The day, the night, the various year,
And know all these by Heaven design'd
As gifts to pleasure human kind:
I cannot raise my worth too high,
Of what vast consequence am I!
„Not of th'importance you suppose",
Replies a fly upon his nose,
„Be humble, learn thyself to scan;
Know, pride was never made for man". (Fable 49.)

Der englische Humor, der sich in Fielding, Goldsmith, Dickens und vielen andern so köstlich kundgibt, kommt aber in der Fabel nicht in seiner ungetrübten Heiterkeit und harmlosen Gemütlichkeit zur Geltung. Es geht im allgemeinen durch die englische Fabeldichtung ein elegischer Zug: ein sinnendes Gefühl der Wehmut, hervorgerufen durch die Anschauung des Unvollkommenen im Irdischen, besonders aber im Menschlichen. Der englische Fabulist sucht in seiner Bestrebung zu bessern die Schattenseiten der menschlichen Welt auf, sieht nur sie und vergifst die Lichtseiten; für das Gute ist er blind; er sieht das All in einem düstern Lichte; sagt doch Gay, nicht einiges, oder vieles ist eitel, oder die Menschen sind eitel, er verallgemeinert:

Whether on earth, in air or main,
Sure, everything alive is vain. (Fable 49.)

Gibt sich in diesen Worten nicht eine Weltanschauung kund, die sich wesentlich von der unseres französischen Fabulisten unterscheidet?

Lafontaine freut sich des Lebens, der Natur und der Menschheit; seine Bilder entbehren im allgemeinen nicht des heiteren Sonnenlichtes



der Lebens- und Weltfreude. Zwar wird seine Welt manchmal getrübt durch widerwärtige Dinge, aber es ist heller, wahrer Tag in ihr, wo alles, das Gute und das Schlechte, im rechten Lichte mit plastischer Wahrheit sich darstellt. Gay's Welt aber ist durch einen nebeligen Schleier, der aus den Sümpfen der Menschheit emporsteigt, verdüstert. So darf sich der Mensch der Genüsse, welche die Natur und seine Stellung in ihr ihm bieten, nicht freuen, er zieht sich ihren Tadel zu (vergl. Fabel 15); der Mensch ist auch zu edlen, selbstlosen Handlungen nicht fähig, er ist ein durch und durch egoistisches Wesen (vgl. Fabel 27); er ist ebenfalls nicht fähig, über sein Wesen hinauszudenken und über andere Geschöpfe zu urteilen (vgl. Fabel 10). Das Gesamtbild, das seine Fabeln bieten, ist also kein erquickliches für den Menschen, der sich in einer heiteren, guten Welt wohler fühlt, der Besserung und des Fortschrittes zur Vollkommenheit auch fähiger ist, als in einer düsteren Welt, die angefüllt ist mit Bildern von unverbesserlichen Schreckgespenstern seiner eigenen Natur und der seiner Umgebung [1]).

Eine ähnliche Stimmung, die eine objektive Weltanschauung verhindert, beseelt, wenn auch nicht in dem Grade wie Gay, fast alle englischen Fabulisten. So hat z. B. Moore, ähnlich wie Gay, eine starke Neigung, einzelne Fehler zu verallgemeinern, die Gesamtheit unter dem Eindrucke von Mängeln, die einzelne Individuen haben, zu beurteilen. Die Betrachtung seiner Fabel *„Hymen and Death“* möge meine Behauptung illustrieren.

---

1) Gay's Weltanschauung findet schon in Cotton einen Tadler:

„'Tis a vain world, and all things show it,
I thought so once, but now I know it.“ *)
Ah! Gay; is thy poetic page
The child of disappointed age?
Talk not of three score years and ten
For what avails our knowledge then?
But grant, that this experienc'd truth
Were ascertain'd in early youth;
Reader, what benefit would flow?
I vow, I'm at a loss to know.
The world alarms the human breast,
Because in savage colours drest.
'Tis treated with invective style,
And stands impeach'd of fraud and guile,
All in this heavy charge agree —
But who's in fault — the world or we?

*) Gay's Epitaph.

Der Anfang ist eine elegisch angehauchte Schilderung der Scene:

The shades were fled, the morning blush'd,
The winds are in their caverns hush'd,
When Hymen, pensive and sedate
Held o'er the field's his musing gait.
Behind him, through the greenwood-shade,
Death's meagre form the god survey'd,
Who quickly with gigantic stride,
Out-went his pace and join'd his side.
The chat on various subjects ran,
Till angry Hymen thus began:

Er beklagt sich, dafs der Tod so ungerecht unter den Menschen schalte und walte. Kaum, dafs Cupido ein Paar Herzen verbunden habe, löse der Tod den von Hymen gesegneten Bund der Glücklichen und vereitle alle seine Hoffnungen. Dann frägt der Gott, warum denn der Tod nicht die Blutdürstigen, den Geizhals und die Dirne mit seiner Rache verfolge:

But must the gentle and the kind,
Thy fury, undistinguished, find?

Der Tod aber entgegnet ruhig und gelassen:

Weigh well thy cause and then decide!

Cupido ist zu tadeln, er vernachlässigt seine Aufgabe, nicht er führt die Paare in Hymen's Tempel, sondern Silenus und Plutus. Daher so viel Sorge, Zank und Streit im ehelichen Leben. Nur der Tod macht alles wieder gut; er erlöst die Unglücklichen, die es sind aus eigener Schuld.

Der fröhlichste und weltfreudigste von allen englischen Fabulisten ist Christopher Smart, er lebt und läfst leben und sucht das Dasein zu geniefsen:

I love my friend — but love my ease,
And claim a right myself to please.

Das kann er auch, denn er findet die Welt schön und die Menschheit im Prinzip gut:

Are we not all of race divine
Alike of an immortal line?

Daher ist sein Humor auch heiterer als der der übrigen Fabulisten; doch ist er nicht ganz frei von Schmerz darüber, dafs es schlechte Menschen gibt, die die Schönheit der Welt nicht verstehen:

What is beauty to the blind?
What is music to the deaf?

Eine echte Dichternatur offenbart sich in den Bewick'schen Fabeln. Zwar sind sie nicht, wie die Gay's, dem Zwecke entsprechend zugeschnitten, aber man geniefst den Zauber wahrer Poesie, wenn man diese Fabeln liest. Sie stehen poetisch bedeutend höher, als die der übrigen Fabulisten, auch als die Gay's. Sie sind wahrer, objektiver; der Schmerz über das Schlechte in der Welt wird gelindert durch die Freude am Guten und den Genufs des Schönen. Goldsmith ist im stande, der Natur sich zu freuen, und man fühlt sich wohl in der Natur, die er schildert: z. B.

The morning dawns with orient sky,
Clad with its purple royalty,
Once more's the throne of infant day,
And all th'horizon round looks gay.
oder: *The morning blush'd with vivid red,*
And night in sudden silence fled;
Sad Philomel no more complains,
The Lark begins his sprightly strains;
Light paints the flow'rs of various hue,
And sparkles in the pendent dew;
Life moves o'er all the quicken'd green
And beauty reigns, unrival'd queen.

Das Glück der Tugend wird bestrickend geschildert und in erreichbare Nähe gerückt: z. B.

Studious from diff'ring tales to show
That virtue makes our bliss below,
My warning voice to ev'ry heart,
May ev'ry faithful ear impart;
This one important truth believ'd,
Who can by vice be still deceiv'd?
Bliss is our aim, and bliss our end,
And he who points the path, a friend.

In der Welt dieser Fabeln wirkt neben dem Schlechten, neben Falschheit und Selbsucht, auch Güte; sogar das Walten einer Vorsehung ist zu erkennen, die den Menschen durch Erfahrung und Leiden zur Erkenntnis des Glückes, d. h. der Tugend führt. (Vgl. fab. 20. *The Goat and the Fox.)* Zwar hat die Welt ihre Mängel und der Mensch seine Fehler; aber er hat auch gute Eigenschaften, mit deren Hilfe er die schlechten überwinden und zum Glücke der Tugend fortschreiten kann. Der Mensch ist nicht ohne Fähigkeiten; er erkennt sie nur nicht und

mufs zu ihrer Bethätigung angespornt werden. So sagt der Leuchtkäfer zum Philosophen (fl. 17):

Know thou, the happy pow'r to shine
Is truly man's as well as mine:
I know my sphere, did he the same,
He'd tread that path that leads to fame.

Freilich bricht auch hier eine Neigung zur Verallgemeinerung durch, die in den folgenden Zeilen sich noch deutlicher zeigt:

Did he in dang'rous times retire,
And check with care ambition's fire,
Like me, he might new lustre spread,
And deck with laurels fresh his head.
But coxcomb like, he's led astray
To shine, and shines but for a day.

Der Leuchtkäfer überträgt hier einen Fehler einzelner Menschen auf den Menschen, Individuelles auf die Gesamtheit.

Darin finde ich einen Pessimismus, der hier sporadisch auftritt, in der sonstigen englischen Fabeldichtung, ausgenommen Smart, aber Grundelement ist.

So unterscheidet sich die englische Fabel von der Lafontaine'schen auch in der sie beherrschenden Stimmung. Die Folge davon ist, dafs sie die harmlose, heitere Ironie Lafontaine's entbehrt, und dafs in ihr dafür das satyrische Element stark zur Geltung kommt. Dieses spielt schon früh eine bedeutende Rolle in der englischen Fabel. Um die Wende des Jahrhunderts ist die Fabel zur politischen Satyre verwendet worden und Arwaker sagt schon 1708: „*I own I have endeavoured to be as satirical as the fables wou'd give me leave: but I wou'd not have my reader take me for a Cynick, tho' I snarl sometimes*".

Auch in der Folge macht sich das Bestreben, satyrisch zu sein, bei fast allen Fabulisten geltend. Es seien einige Beispiele angeführt:

Aus Thomas Yalden's

The Blind Woman and her Doctors:

Whilst they (die Aerzte) kept blind the silly soul,
Their hands found work enough!
They pilfer'd plate and goods they stole,
Till all was carry'd off.
When they undamn'd their patient's eyes,
And now pray how's your sight?
Cries t'other: „This was my advice,
I knew't would set you right".

Eine schöne Satyre ist Ramsay's „*Mercury in Quest of Peace*“. Mercur, von Jupiter ausgeschickt, den Frieden zu suchen, geht zuerst zum Hofe:

But soon alake! he was beguil'd;
And fand that courtiers only smil'd,
And with a formal flatt'ry treat ye,
That they mair sickerly might cheat ye.
Peace was na there, nor e'er could dwell,
Where hidden envy makes a hell.

Dann geht er vor Gericht:

But sure he thought to find the wench
Among the fowk that fill the bench,
Sae muckle gravity and grace
Appear'd in ilka judge's face:
Even here he was deceiv'd again,
For ilka judge stuck to his ain
Interpretation of the law,
And vex'd themsells with hang and draw.

Hierauf wendet er sich zur Kirche:

where never three
In ev'ry point cou'd e'er agree.

Dann denkt er, den Frieden in der Universität zu finden:

Science is ane, these men agree.

Doch hat er sich auch da geirrt:

For here contention and ill-nature
Had runkled ilka learn'd feature.

Dann sucht er den Frieden in der Familie, aber vergebens. So kehrt er zu Jupiter zurück. Auf dem Rückwege sieht er ihn unter einer Weide sitzen. Er wohnt bei einem Einsiedler in der Wildnis. Mercur redet ihn an und sagt:

I perceive
That one may long your presence crave
And miss ye still; but this seems plain,
To have ye, ane man be alone.

Prior's Fabeln sind witzige, frische Satyren; ebenso versteht es Smart, die Satyre zu handhaben. Man vgl. z. B.

Madam and the Magpie.

Ye thunders roll, ye oceans roar,
And wake the rough resounding shore;
Ye guns in smoke and flames engage,
And take the remparts with your rage;

Boreas, distend your chops and blow;
Ring, ring, ye bonny bells of Bow,
Ye drums and rattles, rend the ears
Like twenty thousand Southwark fairs;
Bellow, ye bulls, and bawl, ye bats;
In vain, poor things, ye speak and squall,
Soft Sylvia shall out-tongue you all:
But here she comes — there's no relief,
She comes, and blessed are the deaf.

Natürlich entbehren Gay's und Moore's Fabeln des satyrischen Elements nicht, wie die schon obenangeführten Proben aus ihren Fabeln zeigen. Goldsmith's, Cotton's, Lloyd's, Wilkie's, Dodsley's und Jago's Fabeln enthalten zum Teil derb satyrische Stellen. Aus einem der letzten Fabulisten des 18. Jahrhunderts sei noch eine Probe angeführt: Die Einleitung zu Beattis's „*The Wolf and the Shepherds*". (Vgl. oben p. 47):

Laws, as we read in ancient sages,
Have been like cob-webs in all ages.
Cob-webs for little flies are spread,
And Laws for little folk are made.
But if an insect of renown,
Hornet or beetle, wasp or drone
Be caught in quest of sport or plunder,
The flimsg fetter flies insunder.

Infolge ihres vorwiegend satyrisch-didaktischen Charakters und der sie beherrschenden elegisch-pessimistischen Stimmung wird man in der englischen Fabel vergebens jene Naivität suchen, die bei Lafontaine soviel gepriesen worden ist. Der Engländer ist zu meditativ und zweckbewufst in seinen Fabeln, um unbefangen sein zu können. Dieser gänzliche Mangel an Naivität macht sich auch im Stile geltend. Nicht als ob die englische Fabel äufserlich stets ein ernstes Gepräge trüge; der hudibrastische Vers und eine gewisse Nachlässigkeit in Behandlung dieses Metrums, die Komik des englischen Humors und das satyrische Element verleihen der Fabel zum grofsen Teil etwas Leichtes, geradezu Leichtfertiges im Stil, aber den gemütlichen, natürlichen, unbefangenen Conversationston entbehrt sie zum grofsen Teil vollständig. Selbst Gay hat den Ton nicht getroffen, der für Lafontaine charakteristisch ist; es geht ihm eben die unbefangene Heiterkeit und absichtslose Natürlichkeit ab, die Lafontaine eigen sind; manchmal entfernt er sich sogar ziemlich weit von dem Stil, den Dodsley später in dem „*genteel familiar*" als den für die Fabel passendsten Stil aufstellte.

Geht das naive Element der englischen Fabeldichtung ganz ab, so hat es die Fabeltheorie nur in Lafontaine's Stil erkannt, nicht aber in den Fabeln selbst. Das ist kein Zufall, sondern in der Auffassung von der Fabel begründet.

Das Naive ist ein episches Element, und in der That ist Lafontaine im Prinzipe ein epischer Dichter. »Er schildert uns das bloſse, ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen« [1]), er sieht, beobachtet und erzählt, und weil er nun doch einmal Fabeldichter ist, abstrahiert er aus der Begebenheit, dem Objektiven, die Moral. Er komponiert die Fabel nicht, um einen bereits aufgestellten Lehrsatz zu illustrieren, er meistert den Stoff nicht, modelt ihn nicht nach einem bestimmten Zwecke, sondern dieser gestaltet sich durch des Dichters Kunst, wie es seiner Natur entspricht, um fertig als anschaulicher Lehrgegenstand zu dienen. Und doch ist Lafontaine, der ächte Dichter, eins mit dem Stoffe, »sein subjektives Gefühl hat sich völlig in den Gegenstand ergossen« [2]), und dieser tritt, von Lafontaine's Geist und Gemüt beseelt, wahrheitsgetreu, in objektiver Anschaulichkeit, vor unseren Augen ins Leben. Das ist das Geheimnis und der Zauber der Lafontaine'schen Fabelpoesie. Das ganze liebenswürdige Wesen des Dichters, die feine Ironie des *bonhomme*, und die Unbefangenheit seines biederen, aufrichtigen Charakters hat den Fabeln wohl ein ihrem Dichter entsprechendes Gepräge verliehen, den objektiv-epischen Charakter verlieren sie aber nicht. Nicht als ob Lafontaine kein Lyriker wäre; der Dichter tritt aber hinter die Gestalten seiner Fabeln zurück und wagt nur auſserhalb des Rahmens der Handlung, gleichsam in Parenthesen, mit seiner Persönlichkeit vorzutreten. Wenn die epische Objektivität verlangt, wie Carrière sagt [3]), »daſs alles aus den handelnden Charakteren, aus den Begebenheiten selbt flieſse, jede Verschlingung und Lösung sich ohne des Dichters Willkür und sichtbares Zuthun aus der Sache selbst ergebe,« wenn die Gestalten der Fabel nicht verkleidete Dozenten subjektiven Moralbestrebens des Dichters, wenn dieser in den Tieren und Pflanzen, die er sprechen und handeln läſst, nicht sich selbst, sondern den Menschen und die allgemeinen Leidenschaften der Menschheit darstellt, aber so, daſs die Fabelgestalten innerlich das sind, was sie äuſserlich scheinen, so handeln und reden, wie es ihrer äuſseren Erscheinung entspricht, so ist in der

---

1) Ausspruch Schillers über den epischen Dichter, citiert bei Carrière, Die Poesie, 2. Auflage 1884, p. 201.

2) Carrière, Die Poesie, p. 196 f.

3) ib. p. 199.

Fabel volle epische Objektivität bewahrt. Insofern ist Lafontaine epischer Dichter in seinen Fabeln.

Die einzelnen Begebenheiten und die Thaten der einzelnen Fabelgestalten bilden aber in den Lafontaine'schen Fabeln kein Ganzes für sich, sie existieren nicht selbständig, sondern greifen innig ineinander, verbinden sich, zu einem Ende drängend, zu einer Handlung, die eine Lösung erfahren mufs. Insofern ist Lafontaine dramatischer Dichter. Lafontaine schafft seine Gestalten um eines Zweckes willen, und verbindet die Begebenheiten zu einem solchen. Dieser liegt aber zunächst innerhalb, nicht aufserhalb der Fabel. Nicht die Moral ist zunächst der Zweck, sondern die dramatische Lösung; aus dieser schliefst er auf den äufseren Zweck, die Moral. Darum ist es ganz zutreffend, wenn Saint-Marc Girardin ihn einen „*Moraliste dramatique*“ nennt[1]), im Gegensatz zum „*Moraliste dogmatique*“. Gerade diese seine eigenste Eigenschaft des „*moraliste dramatique*“ haben die Engländer, die fast durchweg dogmatische Moralisten sind, nicht erkannt, oder mifsverstanden. Taine[2]) rechnet es Lafontaine zu grofsem Verdienste an, dafs er seine Fabelgestalten in der direkten Rede sprechen läfst. Das thun die Engländer auch; aber »die dialogische Form allein macht noch kein Drama,« sagt Carrière[3]), »das Drama verlangt die That und den handelnden Charakter[4]).« Diese fehlen aber in den englischen Fabeln häufig. Die Fabelgestalten reden, aber handeln nicht; sie sind didaktisch, aber nicht dramatisch; an Stelle der Handlung treten in den englischen Fabeln ruhige Reflektionen. Die folgende Fabel Gay's sei als Typus der englischen Fabel angeführt:

The wild Boar and the Ram.

Against an elm a sheep was ty'd
The butcher's knife in blood was dy'd;
The patient flock, in silent fright,
From far beheld the horrid sight.
A savage Boar, who near them stood,
Thus mock'd to scorn the fleecy brood;
All cowards should be serv'd like you.
See, see, your murderer is in view!
With purple hands, and reeking knife,
He strips the skin yet warm with life.
Your quarter'd sires, your bleeding dams,

1) St.-M. Girardin, Laf. et les fables, vol. I p. 18.
2) Lafontaine et ses fables par H. Taine. 3ième ed. Paris 1861, p. 239.
3) Carrière, Die Poesie, p. 436.
4) ib. p. 436.

The dying bleat of harmless lambs,
Call for revenge. O stupid race!
The heart that wants revenge is base.
I grant, an ancient Ram replies,
We bear no terror in our eyes;
Yet think us not of soul so tame,
Which no repeated wrongs inflame;
Insensible of every ill,
Because we want thy tusks to kill.
Know, those who violence pursue,
Give to themselves the vengeance due;
For in these massacres they find
The two chief plagues that waste mankind.
Our skin supplies the wrangling bar,
It wakes their slumbering son of war;
And well revenge may rest contented,
Since drums and parchment were invented.

(Gay. Fable 5).

Die englischen Fabeln sind zum gröfsten Teil in ähnlicher Weise moralisierende Dialoge, durchaus das Werk der Überlegung und Reflexion. Nach Lessing [1]) ist allerdings eine Folge von Gedanken auch eine Handlung, die dem Wesen der Fabel entspricht. Doch welch ein Unterschied zwischen seinen Fabeln und den englischen! Viele Stoffe Lessing's, die uns interessieren und packen, würden uns, wenn in englischer Weise ausgeführt, langweilen. Lafontaine hat wenige derartige Fabeln, und diese unterscheiden sich, wie die Lessing'schen, ganz bedeutend von der englischen Art. Man vergleiche z. B. Latontaine's „*L'Ecrévisse et sa Fille,*" (XII. 10).

Mère écrévisse un jour à sa fille disait:
Comme tu vas, bon Dieu! ne peux-tu marcher droit?
Et comme vous allez vous-même! dit la fille:
Puis-je autrement marcher que ne fait ma famille?
Veut-on que j'aille droit, quand on y va tortu?

Lafontaine zeigt sich in dieser Fabel, trotzdem sie durchaus nicht dramatisch ist, als echten Dramatiker. Er verleiht ihr durch eine prägnante Kürze Leben und Bewegung; die Gedanken, die sie enthält, sind notwendig und darum interessieren sie uns; weitere Reflexionen, die keinen

1) Abhandlungen über die Fabel: I. Von dem Wesen der Fabel. Abschnitt: Batteux.

Fortschritt in der Handlung bedeuten würden, hätten keinen Reiz. In dieser Fabel hat schon Lafontaine der Vorschrift Lessing's von der Handlung durchaus entsprochen. So wird der Hauptunterschied zwischen der Lafontaine'schen und englischen Fabel klar. Die erste ist das Resultat der Anschauung und Erfahrung [1]), also im Grunde episch, die letztere dagegen ist die Frucht der Reflexion, im Grunde didaktisch. Diese Steigung zu reflektierenden Dialogen geht auch in die wenigen Fabeln über, die einen episch-dramatischen Aufbau haben. Saint-Marc Girardin rühmt Gay's Fabel „*The Fox on the Point of Death*“: „*L'histoire est bien mise en scène et le drame vif et animé, digne de l'auteur du Gueux.*“

Ein Fuchs, ein alter Sünder, den Gewissensbisse quälen, ermahnt auf seinem Sterbelager in eindringlichen Worten die zahlreichen um ihn versammelten Jungen zu einem guten Lebenswandel, um den verloren gegangenen guten Namen wieder zu gewinnen. Das Drama wäre fertig und könnte an Einheit und Lebendigkeit nur gewinnen, wenn der dramatische Schlufs der Fabel:

but hark! I hear a hen that clucks,
Go; but be moderate in your food,
A chicken, too, might do me good,

sich unmittelbar an diese Ermahnung anschlösse. Statt dessen läfst Gay einen jungen Fuchs eine Abhandlung über den verloren gegangenen guten Namen halten:

„The counsel's good“, a fox replies,
„Could we perform what you advise.
Think what our ancestors have done;
A line of thieves from son to son.
To us descends the long disgrace,
And infamy has mark'd our race.
Though we, like harmless sheep should feed,
Honest in thought, in word and deed,
Whatever hen-roost is decreas'd,
We shall be thought to share the feast.
The change shall never be believ'd:
A lost good name is ne'er retriv'd“.

Diese Rede ist ächt englisch; wie klug, mit welchem Selbstbewufstsein spricht der junge Fuchs! Wo er nur die Weisheit vom nicht wieder

1) So erklärt sich auch, warum Lafontaine keine Fabeln erfunden hat. Er hat die konkret gegebenen Fabelstoffe genommen, sie betrachtet, wie er die einzelnen Vorgänge im Natur- und Menschenleben anschaut, sie in seiner Weise wiedergegeben und aus den einzelnen Fällen auf das Allgemeine geschlossen. Die Engländer gehen vom Allgemeinen auf das Einzelne, und reflektieren im Einzelnen über das Allgemeine.



zu gewinnenden verlorenen guten Namen her bekommen hat! Ist diese Rede schon an und für sich interesselos, ganz undramatisch, weil ohne inneren Konflikt, ein verfehlter Versuch, die an sich selbst erkannte Schlechtigkeit zu rechtfertigen, hält sie auch noch den Gang der Handlung unnötig auf. Die dramatische Figur ist doch der alte Fuchs, der interessiert; die Quintessenz des Ganzen ist der Schlufs; den erwartet der Leser und er kann keinen Gefallen finden an der unwesentlichen Störung der Handlung; die Rede ist vom Dichter offenbar eingeschoben, um sich Gelegenheit zu verschaffen, sich über den Wert des guten Namens auszusprechen.

Dieser reflektierende Zug macht sich auch in den Bearbeitungen äsopischer Stoffe geltend. Thomas Yalden und Sommerville sind sehr geneigt, ihren Fabelgestalten breite Reden in den Mund zu legen, ihre Handlungen mtt Reflektionen zu motivieren oder mit Worten begleiten zu lassen, wie sich die Engländer auch in den absichtlichen Nachahmungen Lafontaine's von dieser Neigung nicht befreien konnten.

Dieser Umstand macht die englische Fabel im allgemeinen zu breit und wenig anziehend; man kann ihr unmöglich das Interesse entgegenbringen, das ihr redliches Streben nach Nützlichkeit verdienen würde.

Dieses Streben verleitet sie aber zu einem anderen Fehler, der bei Lafontaine wegen der Art seines Schaffens unmöglich ist. Lafontaine schafft die Fabel und ihre Gestalten, schliefst von ihnen auf die Menschen, und eine Seite seiner naiven Ironie ist die, dafs er die Analogien zwischen den Fabeln und dem zu belehrenden Objekt, dem Menschen, objektiv, gerade, wie sie sich ergeben, anwendet. Die Engländer aber künsteln nicht selten zwischen die beiden Teile Beziehungen, die entweder der Wahrheit nicht entsprechen, oder aber tendenziös zum Schaden der Menschen ausfallen. Bei Lafontaine ist der Mensch nicht schlechter als das Tier; der Vogel beklagt sich über die Menschen nur, weil sie ihm nachstellen; in den englischen Fabeln aber reflektieren und räsonnieren die Tiere über die Menschen, tadeln sie, ohne dafs ihnen diese etwas zu Leide gethan haben und urteilen über sie von einem höheren sittlichen Standpunkt aus. Auch Gay sündigt sehr in dieser Beziehung Da predigt ein Adler unzufriedenen Vögeln:

Be happy then and learn content;
Nor imitate the restless mind,
And proud ambition of mankind. (Fable 4.)

Hier räsonniert ein Elephant über die Unfähigkeit des Menschen, die Naturen anderer Geschöpfe zu unterscheiden und ermahnt ihn, nur sich selbst zu kritisieren:

Leave man on man to criticise;
For that you ne'er can want a pen
Among the senseless sons of men. (Fable 10.)

Ein Affe lehrt seinesgleichen auf folgende Weise höflich sein:

Seek ye to thrive? In flattery deal;
Your scorn, your hate, with that conceal.
Seem only to regard your friends,
But use them for your private ends.
Stint not to truth the flow of wit,
Be prompt to lie whene'er 't is fit.
Bend all your force to spatter merit;
Scandal is conversation's spirit.
Boldly to every thing pretend,
And men your Talents shall commend.
I know the great. Observe me right;
So shall you grow, like man, polite. (Fable 14.)

Solche Stellen, die sich in der ganzen englischen Fabeldichtung finden, sind nicht sehr erbaulich und erquicklich für den Leser, und vertragen sich nicht gut mit dem Urteil Saint-Marc Girardins, der von der Nützlichkeit der englischen Fabel gerührt ist (vgl. p. 61). Jedenfalls sind sie bezeichnend für die englische Fabel und ihre Gestalten, und stellen ihre Dichter als vollkommene *„moralistes dogmatiques"* dar.

Die Moral in den englischen Fabeln ist in gewisser Beziehung höher als die Lafontaine's. Lafontaine lebt als Mensch unter den Menschen, steht mitten im Naturleben, versteht, liebt und interpretiert es. Er hat kein bestimmtes Ziel im Auge, auf das er unentwegt zuginge, sondern was ihm gerade begegnet, nimmt seine teilnehmende Aufmerksamkeit in Anspruch. *„Sa Morale n'est ni rigoureuse, ni élevée"*, sagt Saint-Marc Girardin[1]). Sie ist die Folge der Erfahrung, die objektive Nutzanwendung des Geschehenen. Wie die Natur nicht konsequent ist in Verfolgung eines sittlichen Zieles, ist es auch Lafontaine nicht: *„Si bien qu'on peut citer ses vers à charge et à decharge dans presque toutes les causes"*, bemerkt Saint-Marc Girardin[1]). Der englische Moralist dagegen stellt sich über die Menschen, sieht von der Höhe des ihm vorschwebenden Moralideals zu den Menschen herab, die so elend unter ihm umeinander irren. Auf diese seine Höhe führt er nicht selten seine Fabelgestalten und macht sie zu Dolmetschern seiner Gefühle, des Mitleids, der Entrüstung oder gar Verachtung. Er verliert sein Moralideal, den Sieg des Guten, nicht

1) Saint-Marc Girardin, Lafontaine et les Fab., vol. I p. 18.

aus dem Auge; er befolgt geflissentlich die Forderung, die Saint-Marc Girardin an die Fabelmoral stellt: „*L'expérience ne montre pas la vertu toujours triomphante dans le monde; elle la montre souvent vaincue et souvent impuissante. Il faut donc que la morale vienne au secours de l'expérience pour soutenir l'honneur et le respect de la vertu contre le mauvais renom de ses défaites*[1])". Das Schlechte findet in den englischen Fabeln fast immer seine Bestrafung, und wo die Möglichkeit fehlt, die Niederlage des Bösen und den Sieg des Guten zur anschaulichen Erkenntnis zu bringen, wird einer Fabelfigur eine dementsprechende moralische Betrachtung in den Mund gelegt.

„*Lafontaine est un grand moraliste, parce qu'il sait admirablement peindre et représenter le coeur humain; mais ne lui demandez pas de le régler et de le corriger*", sagt Saint-Marc Girardin[2]). Insofern der Engländer das menschliche Herz, oder den Menschen überhaupt bessern will, steht er über Lafontaine. Aber man darf von dem englischen Fabulisten nicht erwarten, dafs er ein mitfühlender Interpret des menschlichen Herzens mit seinem Verlangen und Hoffen sei. Kein englischer Fabulist hat „jenen Ton angeschlagen, der in den Herzen aller Menschen wiederklingt[3])". Lafontaine's Stimme, eine echte Dichterstimme, ist gleichsam ein Echo aller schlagenden Menschenherzen; wir finden uns selbst in seinem Werke wieder. Bei einem englischen Fabulisten hingegen dürfen wir nicht hoffen, unser ganzes inneres Wesen mit allen guten und schlimmen Neigungen wiederzufinden. Wir erkennen in dem englischen Fabeldichter den über uns stehenden Moralisten, der einzelne Schwächen und Fehler unseres Wesens blofslegt und tadelt, aber wir finden unter ihnen keinen mitfühlenden, mitleidenden und mitirrenden Freund, der uns kraft seines Dichtergeistes zur Wahrheit, die er ahnt und erstrebt, führen will. So sind es hauptsächlich einzelne Grundfehler, die der englische Moralist bessern will, die Eitelkeit, Selbstsucht, den Geiz, die Unzufriedenheit und Selbsttäuschung der Menschen. Wiederum sind es aber nicht so sehr die allgemeinen Fehler der Menschheit, als vielmehr die Schwächen und Thorheiten gewisser Menschenklassen, wie die Tyrannei der Herrscher, die Kabale und Feigheit der Höflinge, die hinterlistige Schlauheit der Diplomaten, die Hohlheit und Gebrechlichkeit der Lebemänner, die Eitelkeit und Prüderie der Damen, welche zum Gegenstand der Fabelmoral gemacht werden. Wenn Lafontaine auch einzelne Menschenfehler und einzelne Menschenklassen in seinen Fabeln

1) Saint-Marc Girardin: Lafontaine et les Fabulistes I, p. 18.

2) ib. p. 18.

3) Kulpe: Lafontaine, seine Fabeln und ihre Gegner, p. 69.

behandelt, so findet sich in der Gesamtheit seiner Fabeln doch der ganze Mensch, mit seinem Lieben und Hassen, wieder; bei den Engländern nicht; diese bleiben bei Einzelheiten stehen. Gay ist noch der universellste; doch hat er seine Fabeldichtung durch den späteren Einfall, politische Fabeln zu schreiben, deutlich charakterisiert, und in der That ist in seinen moralischen Fabeln der Mensch hauptsächlich wegen seiner Falschheit, Selbstsucht und Eitelkeit gegeifselt. Wie anders bei Lafontaine! Er lebt in der Allgemeinheit, und so sind „seine Sätze meistens Gemeinplätze, die in Aller Bewufstsein liegen und von der Erfahrung der Jahrhunderte anerkannt sind[1]." In England aber treten die Fabeldichter als isolierte Persönlichkeiten auf und tragen ihre subjektiven Ansichten vor. Wenn nach Saint-Marc Girardin das Geheimnis der Poesie darin liegt, besser zu sagen als Jedermann, was Jedermann denkt, so geht den englischen Fabulisten, im Gegensatz zu Lafontaine, nicht blos in der Fabel, sondern auch in deren Moralisation dieses Geheimnis zum grofsen Teil ab. Sie wollen ja aber auch nicht sagen und darstellen, was Jedermann durch die Erfahrung wissen kann, sie wollen dem Leser nicht Erfahrungen vor die Seele zaubern, wie er sie im täglichen Leben machen kann, auf dafs er ihrer bewufst werde und durch sie lerne, sondern sie wollen ihm von einem höhern Standpunkt aus abstrakte Moral vortragen, und sie auf die schlimmsten Fehler des Menschen anwenden. Daher geben sie teils unbewufst, teils aber auch mit Absicht, die Allgemeinheit, die im Wesen der Poesie liegt, auf und moralisieren auf bestimmten Gebieten. L'Estrange ist auf den Gedanken gekommen, zu der alten Moral lange Reflexionen über die Verhältnisse Englands hinzuzufügen, Yalden und Somerville wenden ihre Fabeln auf nationale und politische Dinge an, Gay dichtet politische Fabeln, andere wieder Fabeln für die Damen und geben ihnen in einzelnen Dingen gute Ermahnungen, andere dichten Fabeln gegen die Kritiker. Die Eigenart der englischen Fabulisten zeigen auch die polemisierenden Fabeln (p. 62). Man sieht, die Lafontaine'sche Fabel trägt in Bezug auf Moralisation allgemein menschlichen, die englische aber speziell didaktischen Charakter.

Schlufs.

Die englischen Fabeln durchströmt nicht der weltumfassende Geist des Genies, sie werden nicht belebt von dem die Materie bewegenden Hauch der Künstlerseele, sondern ein einseitig menschliches Bestreben hat sie ins Leben gerufen und gestaltet. Sie gehören zum gröfsten Teil nicht, wie die Fabeln Lafontaine's, in das Gebiet der wahren Poesie, die nicht einem Land, nicht einer Nation gehört, sondern der Welt, den

1) Kulpe: Lafontaine, seine Fabeln und ihre Gegner, p. 70.

Menschen. Die englische Fabel ist immer eine untergeordnete Gattung geblieben, Dienerin eines gestrengen Herrn, das nationale Mittel zur Belehrung der Nation. Sie ist inhaltlich, formal, in Bezug auf Behandlung und den moralischen Geist, der sie belebt, national eigentümlich geblieben, mag sie auch im Laufe der Zeit manche Veränderungen erlitten haben. Diese Veränderungen griffen aber ihr inneres Wesen nicht an, wie sie auch nicht durch den Einflufs eines Einzelnen hervorgerufen worden sind. Die englische Fabel folgte grofsen Strömungen; zuerst der Renaissance, und als der moderne Geist vom Kontinent nach England wehte, liefs sie sich von ihm beeinflussen. William Whitehead (vgl. p. 47) sagt in der Einleitung zu seiner Fabel *„The Goat's Beard“:*

I eight terse lines has Phaedrus told
(So frugal were the bards of old)
A Tale of goats; and clos'd with grace
Plan, moral, all, in that short space.
Alas! that ancient moralist
Knew nothing of the slender twist
Which Italy and France have taught
To later times, to spin the thought.
They are our masters now, and we
Obsequious to their high decree,
Whate'er the classic critics say,
Will tell it in a modern way.

Lafontaine's Bedeutung für die englische Fabel liegt vor Allem darin, dafs er den modernen Geist in der Fabel auf dem Continent mächtig förderte, und dieser Dichtungsart neues, bis jetzt unerhörtes Ansehen verlieh. Kein Wunder, dafs sie allenthalben zur Nachahmung und Nacheiferung reizte. So auch in England. Die Dichter fühlten sich zum „Fabulieren“ angeregt, und auch bedeutendere Männer, wie Ramsay, Prior, Swift, Chatterton versuchten sich in der Fabel. Doch drang Lafontaine's Geist nicht in das Wesen der englischen Fabel. Die nationale Auffassung von der Fabel als Lehrmittel war zu ausgeprägt und mächtig, als dafs Lafontaine's Miniaturkunstwerkchen als solche erkannt und beobachtet wurden. So blieben einerseits die absichtlichen Nachahmungen ohne künstlerischen Erfolg, indem das Schöne, das auch in England an Lafontaine's Fabeln gefiel, die ansprechende und gefällige Form als Mittel zum Zwecke dienen mufste, andererseits aber gestaltete und entwickelte sich die freie englische Fabeldichtung, trotzdem sie durch den warmen Künstlerhauch des Lafontaine'schen Genies aus dem Boden gelockt worden sein mag, vollständig national eigenartig.

Vita.

Verfasser wurde am 31. März 1871 zu Untergassen, Bez.-A. Sonthofen in Bayern geboren. Nach Absolvierung des K. human. Gymnasiums zu Kempten im Jahre 1890 besuchte er die Universitäten München und Genf, um romanische und englische Philologie zu studieren. In München hörte er die Vorlesungen und nahm an den Seminarien der folgenden Herren Professoren und Dozenten teil: Breymann, Carrière, Golther, Hartmann, Hertling, Koeppel, Lommel, Muncker.

